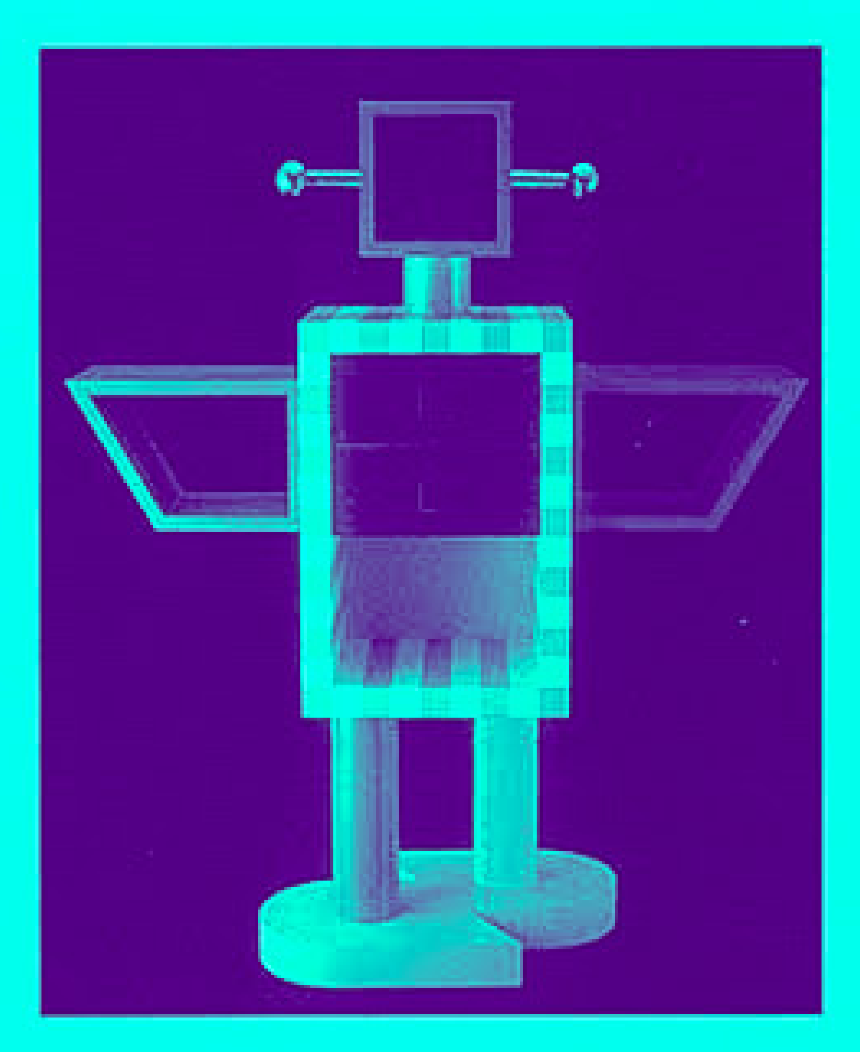
فاطمة البريكي

مدخل إلى
الأدب التفاعلي





د. فاطمة البريكي

مدخل إلى الأدب التفاعلي

الكتاب

مدخل إلى الأدب التفاعلي

تأليف

د. فاطمة البريكي

الطبعة

الأولى، 2006

عدد الصفحات: 208

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-126-0

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

شكر

قبل الدخول في فصول الكتاب ومباحثه، لا بدّ من نسبة الفضل لأهله، والإشارة إلى من كان لهم دور في إنجاز هذا الكتاب وظهوره للنور، شكرًا لهم، وعرفانًا بجهودهم، وأخصّ بالذكر الدكتور عبد الله محمد الغذامي، الذي شرّفني بتقديم هذا الكتاب، مشيرًا إلى قيمته العلمية، وملْمِحًا إلى أهمية التوجه إلى هذا النوع من الدراسات.

كما أتوجه بالشكر إلى الدكتور محمد الصفراني، الذي كان أول من نبهني إلى أهمية القراءة في علاقة الأدب بالتكنولوجيا والبحث فيها، والتعرف إلى النصوص الأدبية المكتوبة بلغة (النص المتفرع- Hypertext)، وقام بتزويدي ببعض المراجع المهمة، ففتح لي بذلك كله آفاقًا لا حدود لها.

وشكري موصول للدكتور رشيد بلحبيب، الذي ساعدني في وضع المخطط الأولي للكتاب، وقرأ أوائل ما كُتب منه، وأبدى بعض الملاحظات القيّمة، وشجّعني على المضيّ في الكتابة.

كما أقدم شكري الوافر للأستاذ حسن ياغي، مدير المركز الثقافي العربي - بيروت، على اهتمامه بالكتاب، وقراءته بعناية.

وأخيرًا، أتوجه بالشكر إلى كل من ساهم بأي وسيلة في إنجاز هذا الكتاب، وخروجه إلى النور..

تقديم

عبد اللّه محمد الغذامي(*)

في وقت واحد وجدت بين يدي كتاب الدكتورة فاطمة البريكي ورواية بنات الرياض لرجاء الصانع، والعملان معًا يدخلان قارئهما لعالم حديث عبر استخدام وسيلة التراسل الإلكتروني في رواية بنات الرياض كواحدة من أدوات النص، وعبر الوقوف البحثي على استخدامات هذه الوسائل وتنوعاتها وأثرها على فعلي الكتابة والقراءة في كتاب الدكتورة البريكي.

والدكتورة فاطمة لا تقدم أول عمل بحثي لها من بعد الدكتوراه فحسب، بل هي أيضًا تتصدى لصدارة البحث الجديد في الوسائل الحديثة للكتابة والتفاعل الثقافي، وهذه مسألة صارت الآن ملحة وتحمل تحديًا علميًا وثقافيًا، ومن شأن الذهن البشري أن يتفاعل بسرعة مع المتغيّرات خاصة إذا كانت في الوسائل، والمتغيّر هنا هو متغيّر وسائلي، أي أنه ليس تغيُّرًا في النسق نفسه، وهذه مفارقة حسمتها الثقافة منذ زمن بعيد، حيث صرنا نرى باستمرار أن المكتشفات المتجددة والمتطورة لا تفعل ما يكفي لتغيير الأنساق الثقافية، وصرنا نرى أن كل مكتشف علمي عظيم يتحول مباشرة لخدمة أغراض نسقية متجذرة، ويزيدها تجذرًا، فالعلم الحديث أخرج ـ أخطر ما أخرج ـ الفيزياء الحديثة، وهذه لم تخدم السلام البشري بمقدار ما خدمت الحروب وطوّرت آلياتها، وعلم الجينات الحديث صار الآن

(*) أستاذ النقد والنظرية/ كلية الآداب/ جامعة الملك سعود/ الرياض.

مجالاً لبحث سُبُل الدمار، وصار يبحث عن كيفية ممكنة لقتل شعب كامل عبر التعرف على جيناته الخاصة وابتكار جرثومة تقتل حاملي هذه الجينات على وجه التحديد.

هناك إذن حرب ثقافية نسقية تتجه دومًا صوب استغلال المكتشف الحديث وتحويله من اختراع سلمي يخدم التقدم البشري ويوحد الإنسانية إلى أداة تساعد جنرالات الموت وشياطين الحروب.

هذه رواية واقعية سببها غلبة النسق الثقافي في كل ثقافات البشر، وهو نسق فحولي تسلطي ومتعال، ينفي الآخر ولا يسمح بتصالح كوني، ومن هنا صارت الوسائل والمكتشفات تعمق العيوب القديمة وتوسع مجالاتها وتقوي فتكها وتعممه، والفيزياء الحديثة لم تفرز مياها صالحة للشرب وتساعد المرضى على الشفاء بمقدار ما صنعت القنبلة الذرية.

والسؤال هنا عن موضوع كتابنا هذا وموضوع الدكتورة البريكي حول الوسائل الحديثة في الكتابة، وعما إذا كانت ستحمل متغيّرات إنسانية كبرى في التفاعل البشري، وهي ستفعل ذلك ولا شك، ولكنها لن تشفي الإنسانية من أنساقها القديمة بل ستعزز هذه الأنساق، وهذا ما يجعل الدراسة هنا مهمة وضرورية وتدخل في مجال نقد الأنساق ونقد الثقافة.

ولئن كنا نتكلم عن قدرة النسق على توظيف المستجدات لمصلحته فإن المؤلفة قد أشارت في كتابها هذا إلى دراسات استطلاعية أجريت حول استخدام شباب الإمارات لمنتديات الحكي على الإنترنت وكانت النتيجة أن مواد الحكي هي إياها مما تعود عليه الناس خارج الإنترنت مما يدخل في باب الحش العلني واستخدمت اللغة هنا عبر هذه الوسيلة الحديثة لتوسيع التعبير عن مواضيع تقليدية ما زال البشر يستخدمونها مذ كانت الثقافة، وهذا لم يغيّر بقدر ما وسع وعمق، أي أن الوسيلة الحديثة عززت الأنساق القديمة ووسعت من درجات شيوعها، وتبيّن كثيرًا أن هذه الوسائل قد فتحت مجالاً أعرض من السابق في ممارسة الانحيازات والتمييز الطبقي والجنسي والثقافي والعرقي بين الناس، مما كان موجودًا من قبل ولكن بشكل محدد وشبه صامت، وصار الآن أعلى صوتًا وأكثر عددًا وصار بعضه يغري بعضًا حتى نطق الصامتون وتنبه الغافلون وجاءت ردود

الأفعال المتبادلة لتكون بمثابة الأفعال الراسخة والعلامة الطاغية. وهذه لحظة من لحظات النسق الخطيرة حيث تعود النسق على تطويع كل حدث طارئ وتحويله تدريجيًا لمصلحة النسق الثقافي عبر إدامة الأنماط وتعميم الذائقة النسقية، ولم تكن تجربة البشرية في تحولها من الشفاهية إلى الكتابة إلا واحدة من علامات توظيف للنسق وتقوية مدلولاته، وما جمهورية أفلاطون عن هذا ببعيدة، فهي كتاب في الطبقيات والتميز ضد النساء والأطفال والعبيد والأجانب، وكل ما هو آخر وما هو هامشي، وهذا كتاب هو دستور الفلسفة ودستور الثقافة الكتابية التي صارت ثقافة للفحول.

ربما نقول ـ وهذا حق ـ إن اختراع الكتابة هو مخترع ذكوري وجرى توظيفه من الرجال، مما أدى إلى تفحيل الثقافة وتعزيز طبقيتها، وهذا صحيح، وهنا تأتي فكرة هذا الكتاب الذي بين يدينا، فالمؤلفة امرأة، وفي هذا رمزية ذات دلالة خاصة، وهي تبادر إلى تأليف هذا الكتاب، وهذا معنى له ما بعده، وهي تتعامل مع الوسيلة الحديثة بسرعة تماثل سرعة هذه الوسيلة، وتحاصرها بالدراسة والنقد والملاحظة. فهل لهذا معنى ثقافي....؟

يبدو هنا أن الغلطة الثقافية الكبرى التي اقترفتها المرأة ضد جنسها حينما تركت الكتابة للرجل واستغنت بالحكي ـ على مدى قرون ـ يبدو أن المرأة اليوم صارت تتدارك تلك الغلطة ولم تعد تتهاون في أمور الثقافة بتركها للرجل، وهذا الكتاب سيكون واحدًا من هذه العلامات في التغيير الذهني الثقافي، حيث تتصدى المرأة، بوصفها مؤلفة وناقدة وصانعة ملاحظة وتفكير، تتصدى للمشاركة في صناعة المتغيّرات وفي التفاعل المعرفي معها، كما في هذا الكتاب، وفي السعودية ظهر موقع إلكتروني خاص بالنساء وابتكر الموقع حيلة ثقافية تحميه وتحصنه فاشترط على أي داخلة عليه أن تؤدي يمينًا مغلظة تقسم بالله العلي العظيم أنها أنثى وليست رجلًا ويجري باستمرار فحص المداخلات للتأكد من أنها لنساء، وتتم معاقبة أي مخالف لهذا الشرط، وهذا مؤشر على رغبة مؤنثة بحماية الخطاب من النسق الفحولي وصيانة أنثوية النص وجعله علامة فارقة ومميّزة.

أما هذا الكتاب فهو ليس كتابًا في المنع والتحصين ولكنه كتاب بحثي لصاحبته فضل الريادة وفضل الاقتحام ولقد وقفت المؤلفة على مصطلحات جد

حديثة من مثل مصطلح النص المتفرع (Hypertext) وأنا أتفق معها حيث اختارت ترجمة الدكتور حسام الخطيب لهذا المصطلح بالنص المتفرع، والنص المتفرع هو خاصية أسلوبية جديدة ربما كان لها شواهد قديمة في الشروحات على المتون والحواشي المتفرعة وما كان يسمى حاشية الحاشية، مما هو من الممارسات الشائعة لدى علمائنا الأوائل حيث يتفرع المتن الأول للمؤلف الأول إلى متون فرعية تأتي على شاكلة الحواشي والشروحات على المتن، وتعددت صور هذه التفريعات حتى رأينا كتابًا طريفًا لإسماعيل بن أبي بكر المقري عنوانه (الشرف الوافي في علم الفقه والتاريخ والنحو والعروض والقوافي) وهو كتاب كتبه صاحبه في حدود سنة ثمانمائة هجرية، وصممه تصميمًا فيه نوع من الهايبر تكست حيث تقرأ السطر الأول أفقيًا فيتكون لك أحد هذه العلوم ثم تقرأ الأسطر عموديًا مثل أسطر الجرائد فيأتيك علم آخر، ثم تقرأ الحاشية فيأتيك علم ثالث، وهكذا حتى تجد أن الحرف الواحد يشترك في عدد من الكلمات المتقاطعة وفي حالة تقاطع يتشكل معها جملة مختلفة تدخلك في خطاب عن علم من هذه العلوم، فهو نص متفرع لعب صاحبه لعبة حروفية أنتجت لنا كتابًا تنطوي كل صحفة فيه وكل سطر على أربعة علوم.

هذا مثال قديم كان من نوادر الثقافة وطرائفها، لكننا اليوم على واقعة جديدة تجعل التفاعل البشري في تشابك مستمر يتميّز بالسرعة والتحول والتقاطع مع إسهام حر غير مشروط وغير مراقب. وهذا هو موضوع هذا الكتاب الذي أحيي مؤلفته باتخاذها المبادرة ومثابرتها على المتابعة، ثم بتحولها الجريء من البحث الأكاديمي التقليدي إلى آفاق حديثة ومتطورة، لقد استمتعت بقراءة هذا الكتاب ورأيت فيه انفتاحًا معرفيًا وثقافيًا يغيّر من نمط الدراسات الأكاديمية ويدخلنا إلى عالم المتغيّرات والمتحولات، وهذه كلمة تقديم مثلما هي كلمة تقدير للدكتورة فاطمة البريكي ولجهدها المعرفي التقدمي، وكم أتمنى لها من اللَّه التوفيق والاستمرار في جهودها هذه، وفي الكتاب ما يكفي للشهادة لصاحبته. ولن يفوتني أن أشير إلى الملمح الأسلوبي الآخر الماثل في مصطلح (النص المتفرع) حيث إن هذا النص هو نص أنثوي ينطوي على خصائص التأنيث في التوليد وفي اختزان رحم قابل للتفاعل الحي وفي إنتاج نصوص تتشابك وتتغازر، وهذه سمة الخطاب

المؤنث ـ كما في ألف ليلة وليلة ونصوص شهرزاد، وكما هي من سمات النص السردي الولود، وهي خاصية من خصائص الجسد المؤنث حيث الرحم المعطاء وحيث تدفق الحياة كما هي من سمات أسلوب الحديث النسائي حكاية وتفكيرًا، وهذه علاقة ثقافية بين المصطلح وأنثوية الخطاب.

عبد الله محمد الغذامي

الرياض 20/ 11/ 2005

تمهيد

من طبيعة العلوم أن تتداخل، وأن تمتزج معطياتها حدّ التوحُّد أحيانًا، وذلك بأن يفيد فرع من الفروع مما توصل إليه فرع آخر، بغض النظر عن اشتراك هذين الفرعين في الحقل المعرفي من عدمه.

وإذا قيدنا حديثنا بالأدب ونقده، نجد أن النقد الأدبي الحديث قد أفاد منذ مراحله الأولى من فروع علمية تشاركه في الحقل المعرفي ذاته، مثل التاريخ، والاجتماع، وعلم النفس، إذ وظّف معطيات هذه الفروع، التي تشترك معه في حقل الإنسانيات، في تناوله الأدب شعرًا ونثرًا. وعلى مستوى آخر، نجده قد أفاد من معطيات التحليل النفسي، الذي يندرج في حقل العلوم التطبيقية، في تناوله النصوص الأدبية.

ولعلّ ما يحدث في هذا العصر التكنولوجي خير دليل على إمكانية إفادة الأدب من مختلف فروع العلوم والمعارف خارج حقله المعرفي، وذلك بإفادته من معطيات التكنولوجيا الحديثة، والثورة المعلوماتية التي يشهدها العالم منذ منتصف القرن الماضي، والتي تمثلت في أوضح صورها بظهور شبكة الإنترنت.

ومع أن الأدب قد يبدو أشد أنواع الفنون بعدًا عن التأثر بالتطور التكنولوجي، لما قد يُلمح من اختلاف بين طبيعته وطبيعة ما تقدمه التكنولوجيا، إلا أنه، في الواقع، قد تأثر به تأثُّرًا بالغًا، وقد يكون السرّ في ذلك كون الأدب لصيقًا باليومي، غير منفصل عنه؛ فهو يتأثر به، ويعبر عنه.

والآن، وقد تجاوزنا عتبة القرن الحادي والعشرين بسنوات، أصبحت كيفية إفادة الأدب من التكنولوجيا الحديثة أمرًا غير خاف على من لديه إلمام بسيط

بمهارات الحاسب الآلي واستخدام الإنترنت، بل إن هذه الإفادة أثّرت على عملية تلقي الأدب، وعلى عناصر العملية الإبداعية، مما يجعل بحث علاقة الأدب بالتكنولوجيا والثورة المعلوماتية أمرًا يستحق التوقف عنده وقفة مطولة، للإلمام بحيثيات هذه العلاقة من جميع جوانبها، ومحاولة تبين الأوجه الإيجابية والسلبية لها، خصوصًا بعدما أثمرت هذه العلاقة نوعًا جديدًا من النصوص يجمع بين فنية الأدب وعلمية التكنولوجيا، هو ما اصطُلح على تسميته في الأوساط الأدبية والثقافية الغربية بـ(Interactive Literature). ويكاد المقابل العربي لهذا المصطلح، وهو (الأدب التفاعلي)، يستقر في الأوساط الأدبية والنقدية العربية، وفي أوساط المهتمين من الحاسوبيين بالعلاقة القائمة بين الأدب والتكنولوجيا.

ولأن المصطلح بدأ يدب إلى الأدب العربي منذ سنوات، بواسطة عدد من الكتابات النقدية، فإنه من الضروري تعريف القارئ العربي به، وبيان الكيفيات التي يأتي عليها هذا النمط من الكتابة الأدبية، ليحيط علمًا بما توصل إليه الأدب في الغرب، من خلال استثمار التكنولوجيا الحديثة لتقريب الأدب من النفوس، بتجديد صورته التي يظهر بها أمام أجيال لم تعتد على قراءة الكتب لساعات قليلة بقدر ما هي معتادة على الجلوس أمام الشاشات الزرقاء دون كلل أو ملل لساعات متواصلة. وهذا أحد الأهداف التي يسعى هذا الكتاب لتحقيقها.

كما أن من أهداف هذا الكتاب بيان الآثار التي ترتبت على التزاوج الذي حدث بين الأدب والتكنولوجيا، الإيجابي منها والسلبي، حتى يتمكن القارئ العربي من اتّخاذ موقف إزاء هذا النمط من الكتابة الأدبية التي بدأت تشقّ طريقها في الأدب العربي الحديث، كما سيظهر من خلال صفحات هذا الكتاب.

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف سيتوقف الكتاب عند عدد من المفاصل المهمة في بحث علاقة الأدب بالتكنولوجيا، قُسِّمت إلى ثلاثة فصول كالتالي:

الفصل الأول، (من الورقية إلى الإلكترونية)..

ويتضمّن عدة أفكار، وُزِّعت على مباحث ثلاثة، يتناول الأول منها فكرة انتقال النص من طور (الورقية) إلى طور (الإلكترونية)، الذي جاء استجابة طبيعية لمعطيات الحضارة التكنولوجية، وهو الطور الذي يُعنى به هذا الكتاب، إذ يركّز اهتمامه على الآثار المترتبة على انتقال النص الأدبي من الورقية إلى الإلكترونية،

سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وذلك على مستوى النص، ومبدعه، ومتلقيه.

ثم يتناول في المبحث الثاني المظاهر التي تجلّى الأدب إلكترونيًا من خلالها، ومن ضمنها (الأدب التفاعلي).

ويتوقف المبحث الثالث من هذا الفصل عند لفظة (التفاعلية)، محاولا كشفها وتأصيلها.

الفصل الثاني، (مدخل إلى الأدب التفاعلي)..

وفيه يعرّف الكتاب بعدد من الأجناس الأدبية التي ظهرت في حلّة جديدة بعد اقترانها بالتكنولوجيا، وبعد أن أصبحت تستثمر المعطيات التقنية التي توفرها الوسائط المتعددة وشبكة الإنترنت في الظهور للمتلقين بهيئة جديدة (إلكترونية) تتناسب مع إيقاع العصر.

وسيُعرّف هذا الفصل بكل من (القصيدة التفاعلية)، و(المسرحية التفاعلية)، و(الرواية التفاعلية)، وذلك في المباحث الثلاثة الأولى منه.

وسيتناول المبحث الرابع منه الموقف من (الأدب التفاعلي)، والذي يتراوح بين القبول والرفض، في محاولة لعرض وجهة نظر الفريقين، بشيء من الموضوعية والحيادية قدر الاستطاعة.

الفصل الثالث، (الأدب التفاعلي والنظرية النقدية)..

يتناول المبحث الأول من هذا الفصل التغير الذي طرأ على عناصر العملية الإبداعية، بانتقالها من طور الورقية إلى طور الإلكترونية، على هيئة مقارنة بين الحالتين.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل والذي يتناول العلاقة بين (الأدب التفاعلي) والنظرية النقدية، فسيتوقف أولا عند العلاقة بين (الأدب التفاعلي) ونظرية التلقي، لبيان مواضع الالتقاء بين طروحات هذه الأخيرة والنصوص التي قدمها اتّحاد الأدب بالتكنولوجيا من خلال روح التفاعلية التي أصبحت سمة مميزة له.

ثم سيتوقف عند العلاقة بين (الأدب التفاعلي) والمقولات التي تطرحها نظرية التناص.

وقد حرصت خلال عملي على هذا الكتاب على دعم الأفكار التي أطرحها

أمام القارئ العربي بالأمثلة، وذكر أسماء المواقع، ووضع الروابط الخاصة بكل موقع يتم ذكره أو الاستشهاد به. كما حرصتُ على الاستعانة بالصور والواجهات المعروضة في الصفحات الأولى لمعظم النصوص التفاعلية التي تُذكَر في متن الكتاب، حتى يتمكن القارئ من رسم تصور أولي لما يقرأ عنه قبل أن يدخل إلى الموقع نفسه من خلال الرابط الموضوع في المتن أو في الهامش، وذلك في سعي لتقريب القارئ العربي من المادة المقدمة إليه قدر الاستطاعة.

ومع أن هذا الكتاب يمثل، في رأيي، إضافة لما قدمه عدد من النقاد العرب، والمهتمين بهذا الفضاء الآخذ في الامتداد منذ سنوات في الأدب الغربي، في محاولة منهم لتعريف القارئ العربي به، إلا أن مجموع الأعمال النظرية والنقدية العربية التي تتناول هذا الاتجاه غير المطروق عربيًا حتى الآن إلا فيما ندر لا يمثل سوى لبنة صغيرة في مشروعِ بناءٍ طموحٍ، يعمل على تتبع موقع الأدب والأدباء العرب من الثورة المعلوماتية في عصر يمور بالمتغيرات، ولن يتحقق هذا إلا بمزيد من التعريف بهذا النمط الجديد من الكتابة الأدبية، وبالعلاقة التي أثمرته، وبيان نتائج هذه العلاقة، بشفافية ووضوح، من خلال الكشف عن سلبياتها و إيجابياتها، ليبقى الخيار الأخير للمبدع والمتلقي العربيين.

والله الموفق،،

الفصل الأول

من الورقية إلى الإلكترونية

المبحث الأول: النص، من الورقية إلى الإلكترونية..

- دورة حياة النص الأدبي. .

مرّ النص، عامة، بدورة حياة تضمنت عدة مراحل، تختلف اختلافًا جوهريًا فيما بينها. وقد استحق النص في كل مرحلة منها أن يُتوقف عنده، ويُبحث في أثر تلك المرحلة عليه، وحقيقة ما استفاده من المرحلة الجديدة التي بلغها، والتي تمثل تطورًا وانتقالا من طور إلى آخر، لتبيُّن وجهة هذا التطور، سلبًا أو إيجابًا.

وقد كانت المرحلة الأولى التي بدأ بها النص دورته مرحلة (الشفاهية)، وهي مرحلة لها ظروفها وطبيعتها الخاصة التي استمرت حينًا من الدهر إلى أن حان وقت الانتقال إلى المرحلة الثانية، نتيجة لعوامل مختلفة ليس هذا مجال تتبعها أو رصدها، انتقل النص إثرها إلى مرحلة (الكتابية)[1] ولفظة (الكتابية) هنا تقابل (الشفاهية) المذكورة قبلها وتتسق معها، ولكنها لن تتسق مع الاسم المعبر عن المرحلة التالية لها، وهي المرحلة (الإلكترونية). والاتساق في الأسماء أو المصطلحات، وإن كان أمرًا شكليًا، مهم إلى حد ما، وذو أثر بالغ في توضيح الأفكار وإيصالها إلى المتلقي بالمعنى المقصود بدقة.

---

(1) لمزيد من التفاصيل عن ثنائية (الشفاهية/ الكتابية)، يمكن مراجعة: والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة رقم (182)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1994.

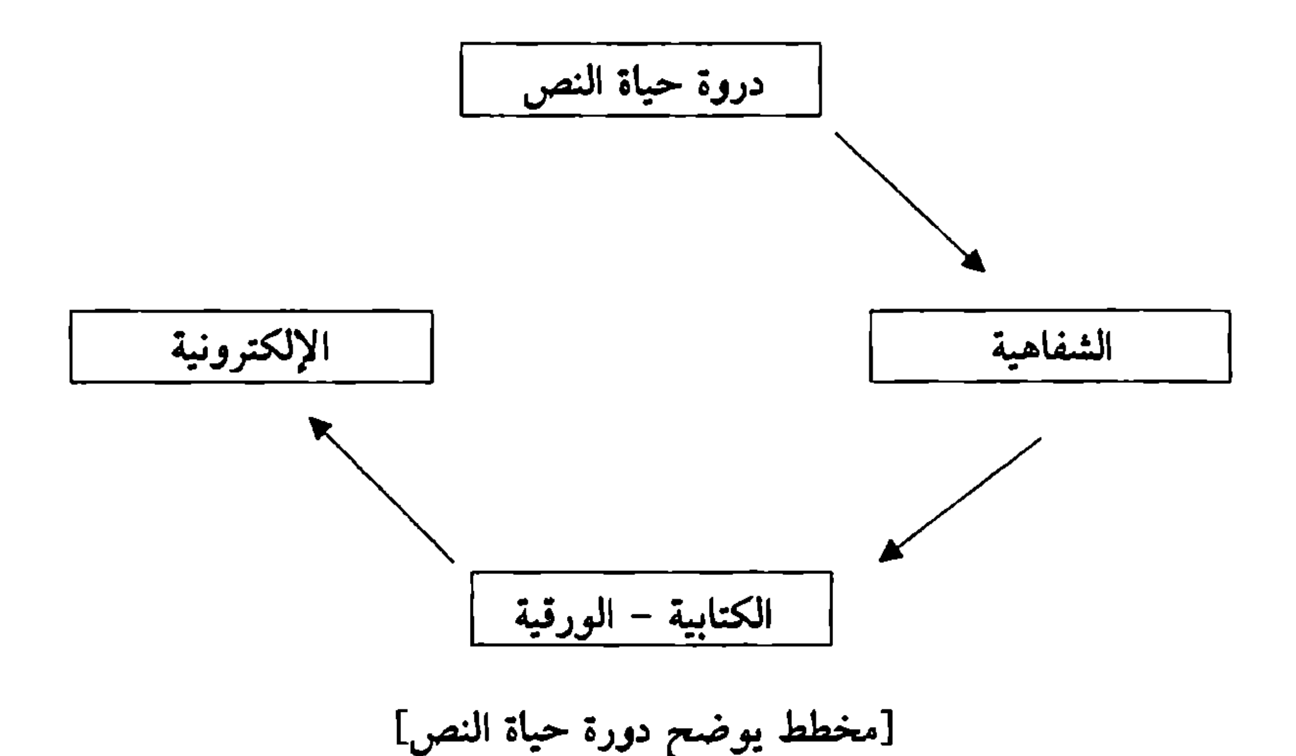
ويمكن حلّ هذه الإشكالية بتجاوز الاختلاف في طبيعة المادة الحاملة للنص في هذه المرحلة (الكتابية)، والتغاضي عن تطورها من الحجر واللوحات الطينية، إلى أوراق البردي، ثم إلى لحاء الشجر، وغير ذلك من المواد التي استُخدمت للكتابة إلى أن اختُرِع الورق، وانتشر استخدامه بين الناس الذين استقروا على هذه المادة لأسباب تعود إلى سهولة التصنيع، وسهولة الاستخدام، وقلة التكلفة، وغير ذلك، وأصبح النص المقدم على صفحات الورق، هو النص المستخدم منذ عُرِف الورق في كافة أرجاء المعمورة إلى اليوم.

وبناء على هذا، يمكن أن نطلق صفة (الورقية) على المرحلة (الكتابية)، التي أعقبت مرحلة (الشفاهية). وبهذا تكون المرحلة الثانية من دورة حياة النص ذات اسمين، هما:

- الكتابية، في مقابل الشفاهية
- الورقية، في مقابل الإلكترونية

وليس هذا ازدواجًا في الأسماء، ولكنه تنسيق وضبط للمصطلحات المستخدمة في الدراسة قبل الدخول في تفاصيلها حتى يتضح خط سيرها للقارئ.

وستصرف هذه الدراسة عنايتها إلى العلاقة الثنائية (الورقية- الإلكترونية)، متجاوزة العلاقة الثنائية السابقة عليها زمنيًا، وهي (الشفاهية- الكتابية)، التي تمّ تناولها في دراسات كثيرة من قبل، فلن نتوقف عندها إلا في حدود ما ذُكر. كما أن مضمون هذه العلاقة لا يرتبط بموضوع هذا الكتاب وهدفه، ولا تحتاجه دراستنا هاته إلا في بيان تدرج الانتقال في حياة النص من مرحلة إلى أخرى. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه العلاقة تمثل مرحلتين زمنيتين إحداهما بالغة القدم، وقد أحدث الانتقال منها إلى الأخرى طفرة نوعية في حينه، وربما استمر التأثير بعده زمنًا ممتدًا، ولكن كل ذلك لم يعد اليوم ذا أثر يُذكر في خضم الانتقال من المرحلة الورقية إلى المرحلة الإلكترونية. ولكل ما ذُكر من أسباب، بالإضافة إلى غيرها مما لم يُذكر، لن يتوقف هذا الكتاب عند ثنائية (الشفاهية- الكتابية)، وسيبدأ مباشرة من ثنائية (الورقية- الإلكترونية).



[مخطط يوضح دورة حياة النص]

إن هذه المرحلة (الإلكترونية) في حياة النص الأدبي تمثل انتقالا من عهد إلى عهد، وتشبه الانتقال من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة قديمًا. وقد شهد القرن العشرون انتقال آداب الإنسانية من حضارة الورق إلى حضارة التكنولوجيا والإلكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حدّ أو قيد، ولا بد أن تكون مثل هذه الطفرة ذات أثر بالغ، ليس فقط على نوع النصوص المقدمة (ورقية، أو إلكترونية)، إنما على طبيعتها، ونوعية الأفكار التي تطرحها، ومدى تواؤمها مع معطيات العصر، والتغيرات التي تطرأ عليه خلال فترات زمنية قصيرة ومتقاربة زمنيًا، بحيث لا تترك مجالا لاستيعاب ما قبلها إلا فاجأتنا بمستجدات قد تكون أكثر تنوعًا وتعقيدًا.

ولا بد من الإشارة إلى أن المقصود بالنص الإلكتروني في هذا الكتاب هو النص الذي يتجلى من خلال جهاز الحاسوب، سواء اتصل بشبكة الإنترنت، أو لم يتصل. وسيكون الحديث عن النص الأدبي الإلكتروني في هذا الكتاب متضمنًا هذا المعنى الشمولي، دون تقييده بالاتصال بالشبكة أو عدمه.

ولا بد من التنويه، أيضًا، إلى أن هذا الكتاب يحصر اهتمامه بالنصوص الأدبية والنقدية، ولا يتعدّاهما، ساعيًا طيَّ ذلك إلى تحقيق أهداف عدة، تتمحور حول إشكالية علاقة الأدب بالتكنولوجيا، المتجلية في ظهور النص الأدبي عبر

الوسيط الإلكتروني، بعدما أدى الوسيط الورقي دوره، ولا يزال يؤديه في ذروة العصر التكنولوجي، على أتم وجه، وذلك في سياق الإجابة عن أسئلة عدة تطرح نفسها بقوة عند التفكّر في هذه الإشكالية، ولعل أبرزها ما يلي:

- هل تمكن المزاوجة، فعليًا، بين الأدب والتكنولوجيا؟

- وإن كانت إجابة هذا السؤال بالإيجاب، كما يتجلى فعليًا على أرض الواقع، فما مدى نجاح هذه المزاوجة؟ وما الذي تمخضت عنه؟

- وما مدى مرونة النص الأدبي كي يتمكن من الخضوع للنظام التكنولوجي؟ أو هل التكنولوجيا بسيطة إلى الحد الذي يستطيع معه الأدباء تقديم نفثات صدورهم من شعر ونثر عبرها؟

- وهل يستطيع المتلقي التفاعل مع النص الإلكتروني بالمستوى والكفاءة اللذين يتفاعل بهما مع النص الورقي التقليدي؟

وباختصار:

- هل نحن في عصر النص الأدبي الإلكتروني؟؟

وفي محاولة الإجابة على كل هذه الأسئلة سنتعرض لذكر بعض المظاهر التي تمخض عنها زواج الأدب بالتكنولوجيا، للتعرف إلى إمكانية إفادة الأدب من معطياتها المتاحة أمامه بلا حدود أو ثبات، بتحويل المادة (السطح الناقل) الذي تُعرض النصوص من خلاله من الورق إلى الشاشة الزرقاء. وهل استطاع الأدب تجاوز هذا التأثر السطحي إلى ما هو أكثر عمقًا وتطورًا وتأثيرًا في سيرورة الحركة الأدبية الإبداعية أم لا؟

ولكن لا بد من التوقف قبل ذلك عند النصوص التي أفرزتها الموجة الإلكترونية الحديثة الطاغية على هذا العصر، ثم الانتقال إلى المظاهر التي نتجت عن تقاطع الأدب مع التكنولوجيا تحديدًا.

- أنواع النصوص الإلكترونية..

أفرز العصر التكنولوجي أنواعًا جديدة من النصوص، تختلف في طبيعتها عن النص التقليدي المعروف، الذي كان يسطّره مبدعه على الورق ليصل إلى المتلقي، إذ أصبح الوسيط، أو قناة التواصل، بين المبدع والمتلقي هو الشاشة الزرقاء، التي

حوّلت كل شيء في هذا العصر إلى صورة رقمية، تعتمد على ثنائية (0/ 1)، بما في ذلك الأدب.[1]

ومن أمثلة النصوص التي ظهرت في هذا العصر الإلكتروني (النص المتفرع- Hypertext)، و(النص الشبكي- Cybertext)، اللذان سنتوقف عندهما في محاولة للتعرف إلى أصل نشأة كل منهما، وطبيعته، والمقصود به.

*** النص المتفرع- Hypertext: تعريف وتأريخ:**

النص المتفرع هو أحد الاقتراحات التي قُدِّمت لترجمة المصطلح الأجنبي (Hypertext) إلى اللغة العربية. ومقترِح هذه الترجمة هو (د. حسام الخطيب)، في كتابه [الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع][2]، الذي يعالج فيه هذا النص بوصفه وجهًا من وجوه الثورة التكنولوجية الحديثة على نحو ما، دارسًا علاقته بالنظرية الأدبية والنقدية، رابطًا بينه وبين آلية الحواشي والشروحات في الثقافة العربية التراثية.

وقد أشار (د. الخطيب) إلى ترجمة (د. نبيل علي) مصطلح (Hypertext) بـ(النص الفائق)، وردّها معللا ذلك بأن لفظة (الفائق) تدل على حكم تقييمي لا يعبّر عن المضمون الحقيقي للمصطلح، ولا تحمل أية إشارة إلى طبيعته. وحين اقترح بديلا لها ترجمة المصطلح بـ(النص المتفرع) علّل اختياره هذا بأنه اشتقّ صفة (المتفرع) من مصطلح (فرع) الدارج في فن الشروح والحواشي عند العرب، وهو يرى أنه الأقرب إلى المعنى العضوي للمصطلح الأجنبي وآليته.[3]

---

(1) انظر التعريف المبسط الذي قدمه (د. نبيل علي) لعملية الرقمنة- Digitization، في كتابه: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة (184)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل 1994، ص61-69.

(2) انظر: حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق- الدوحة، ط1، 1996. ومما يؤسف له أن نُسخ هذا الكتاب قد نفدت، ولم تُعدْ طباعته مرة أخرى.

(3) حسام الخطيب، الأدب التكنولوجيا وجسر النص المتفرع، مرجع سابق، ص83. وانظر: نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، مرجع سابق، ص297-302. وقد عرّفه بأنه: أسلوب يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص، حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق، بل ويسمح أيضًا للقارئ بأن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة =

أما (د. سعيد يقطين) فقد ترجم مصطلح (Hypertext) بـ(النص المترابط)، معلّلا ذلك بقوله إن (الترابط) هو السمة الأساسية التي تتصل بمفهوم (Hypertext)، وذلك بعد استعراض تعريفه في غير مرجع متخصص في علم الحاسوب والبرمجة، منها موسوعة (إنكارتا) في نسختها الفرنسية، و(الموسوعة البريطانية)، وغيرهما.[1]

وقد اخترنا في هذه الدراسة ترجمة المصطلح الأجنبي كما وضعها (حسام الخطيب)، لأن مقترحه يبدو أكثر دلالة على مضمون المصطلح الأجنبي، كما سيظهر بعد قليل، من ترجمة (نبيل علي). هذا من جهة، ومن جهة أخرى أجد في اقتراح (الخطيب) ارتباطًا بينه وبين ما يماثله في آلية العمل في تراثنا العربي القديم، لذلك فضلّته على اقتراح (يقطين) الذي يعبر أيضًا على نحو لا يقلّ دقة عن مصطلح (الخطيب) عن مضمون المصطلح الأجنبي.

ويتحدث أرباب (النص المتفرع) عن نسقين منه، أُطلق على أحدهما اسم (النسق السلبي)، وعلى الآخر اسم (النسق الإيجابي). والمقصود بالنسق السلبي هو ذلك النص الذي يصممه الخبراء لتقديم مادة مضمونية محددة، مثل الموسوعات، وتاريخ الفن، ودليل ضريبة الدخل وما شابه ذلك. ومثل هذا النص يكون مغلقًا في وجه أية تعديلات على يد المتلقي/ المستخدم، الذي تُتاح له حرية التجول بين شبكة النصوص والوصلات الرابطة بينها على النحو الذي يرضي هدفه، ولكنه لا يستطيع تغيير أي شيء في الجسم الأصلي للنصوص، أو في

= النص- Indexing وفقًا لهواه، بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة، أو عدة كلمات مفتاحية- Keywords.

(1) انظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2005، ص101. ومن المقابلات المستعملة للمصطلح الأجنبي نفسه (النص المتشعب) الذي استخدمه كل من: (د. عبير سلامة) في دراسة لها منشورة بعنوان: النص المتشعب ومستقبل الرواية، على الرابط التالي:
www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm
و(د. محمد أسليم)، على الرابط التالي: http://aslimnet.free.fr
ومن المقابلات العربية أيضًا لمصطلح (Hypertext) مصطلح (النص المُمَنْهَل)، الذي ذكره سامر محمد سعيد في كتابه: الإنترنت: المنافع والمحاذير، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1998، ص53.

طريقة تشكيلها، أو الإضافة إليها أو الحذف منها.[1]

أما النسق الإيجابي، فيتيح للمستخدمين أن يعدلوا، أو يحذفوا زمرًا نصية، وأن يعدلوا كذلك الوصلات بين هذه الزمر النصية. ولكن كل ذلك مقيد بقيود وقواعد للتصرف بالنصوص. وهذا النسق يمكن أن ينقل عملية تأليف النصوص نقلة نوعية من التأليف الفردي إلى التأليف الجماعي. كما أن له درجات أكثر تعقيدًا كفيلة بإعطاء القراء فرصًا ممتازة لإغناء النصوص، بحيث تخرج جماعية النص من نطاق مجموعة المؤلفين إلى نطاق مجموعات المؤلفين ومجموعات القراء المهتمين.[2]

ويتسم النسق السلبي بالانغلاق على الذات، وعدم التداخل مع الآخر وفيه، ناهيك عن التوحد معه؛ فهو على الرغم من ظهوره للمتلقي/ المستخدم عبر شاشة الكومبيوتر، إلا أن ذلك لا يتم إلا في حدود ما يريده مؤلفه أو واضعه، دون أن يعطي مستخدمه أدنى صلاحية للقيام بأي إجراء حيال النص، في حين يتمتع متلقي/ مستخدم النسق الإيجابي بمميزاته الخاصة التي يتفوق بها على النسق السلبي، وعلى الصيغة الورقية للنصوص، إذ يتيح لمتلقيه/ مستخدمه إمكانات تجعل لوجوده، بوصفه مستخدمًا فعالا، قيمة تضاف إلى النص.

ويتوقف أحد الباحثين عند الأشكال التي يتخذها مصطلح (النص المتفرع)، ويرى أنه يتكون من نسقين رئيسيين، الأول منهما هو النسق السلبي، والذي لا يختلف عنده عما ذُكر في هذه الصفحات، إذ يرى أنه يمثّل نسخة إلكترونية لأخرى ورقية، وتمكن قراءته إلكترونيًا وورقيًا دون أن تتأثر سلامته. وهو مفيد للكتّاب الناشئين الطموحين، الذين يواجهون صعوبات في نشر مؤلفاتهم، كما يفيد في إيصال المؤلَّف إلى جمهور عريض من المتلقين في مختلف أنحاء العالم.

أما النسق الثاني، وهو الإيجابي، والذي يرى أن قراءته غير ممكنة إلا إلكترونيًا، فيتجلى في عدد من الصور والأشكال، التي تختلف عن بعضها في جوانب دقيقة، ولكن (جيرهارد ليندي- Gerhard van der Linde) التقطها، وتكلم على كل منها بتفصيل ووضوح، ومنها:

---

(1) حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، مرجع سابق، ص90.

(2) المرجع السابق نفسه، ص90.

- نوع يمكن أن يوجد على (أقراص مدمجة- CD-ROMs)، تتضافر فيها الكلمات، والصور الجرافيكية، والأصوات. ومن أمثلتها القرص المدمج الذي يقدم (الكوميديا الإلهية- Divina Commedia) لـ(دانتي- Dante). إن المتلقي/ المستخدم لهذا القرص يستطيع سماع النص أثناء متابعته له إياه قراءةً، مصحوبًا بصور جرافيكية توضيحية، ولكن هذه الوسائط الموظّفة في القرص لا تغير من المعاني التي يتضمنها شيئًا، ولن يتأثر النص إذا عطّل المتلقي/ المستخدم أيًا منها، كما أنه لا يستطيع أن يتدخل في النص المقدم إليه بأي شكل من الأشكال.

- نوع يتضمن النصوص الأدبية المكتوبة بواسطة كاتب واحد، وضع الروابط، واختار مواضعها، وحددها بنفسه، وحسب رغبته هو، وكل ما على المتلقي/ المستخدم هو متابعة الروابط في أي ترتيب متاح. هذا النوع من النصوص المتفرعة ظهر في ثمانينيات القرن الماضي، قبل الثورة (الإنترنتية)، في محاولة لاكتشاف القوة الأدبية للنصوص المتفرعة. ومن أمثلة هذا النوع (الروايات الخيالية الكلاسيكية- Classical Hyperfiction).

- نوع تُدمج فيه كل الوسائل المتاحة لتقديم النص للمتلقي/ المستخدم على نحو يتحدى الحدود التقليدية الملازمة للنصوص الورقية المطبوعة. في هذا النوع يكون حضور الصوت والصورة والأشكال الجرافيكية مكمّلا للنص المكتوب، ومعبّئًا للثغرات التي تتركها الطباعة أحيانًا، بحيث يؤدي تعطل أحدها إلى تعطيل النص كاملا. إن هذا الدمج والتفاعل بين النصوص المكتوبة والصور والأصوات في هذا النوع من أنواع (النص المتفرع) يساعد على قراءته قراءة غير خطية، تتجاوز الثوابت المتعارف عليها في القراءة التقليدية. والمتلقي/ المستخدم لهذا النوع من (النصوص المتفرعة) يُدعى أحيانًا إلى حلّ بعض الإشكاليات، أو المساهمة في بعض النقاشات، أو ترك رسائل أو تقديم تغذية راجعة للمؤلف عبر البريد الإلكتروني، ومع هذا القدر من التفاعل الذي يتيحه هذا النوع إلا أن المؤلف يمتلك السلطة الكاملة تقريبًا على النص، وعلى المقدار الذي يستطيع المتلقي/ المستخدم لنصه التدخل فيه. وأوضح النصوص الممثلة لهذا النوع (الرواية المتفرعة- Hypernovel).

- نوع يتيح قدرًا عاليًا من التفاعلية، وتمثله النصوص التي يُطلق عليها اسم (الروايات التفاعلية- Interactive Novel)، التي ظهرت للوجود في الثمانينات من

القرن الماضي. وهذا النوع من النصوص يسمح للمتلقي/ المستخدم بالتدخل في النص، بالإضافة، أو التعديل، أو الحذف، أو غير ذلك، وغالبًا ما يكون التدخل بدعوة من المبدع، الذي يظل محايدًا، ويقدم فصول روايته دوريًا، مستفيدًا في كتابتها من تفاعل المتلقين/ المستخدمين، ومن تدخلهم في بناء النص.[1]

ومع أن (ليندي) يذكر أنواعًا أخرى للنسق الإيجابي من (النص المتفرع) إلا أنني سأكتفي بهذه الأنواع الأربعة، لأنها الأكثر استخدامًا في مجال الأدب على الأقل، مع ملاحظة أن النوعيْن الأولين اللذين ذكرهما أقرب إلى النسق السلبي للنص المتفرع حسب التمييز السابق، لأن المتلقي/ المستخدم لا يملك التصرف فيهما أو التفاعل معهما تفاعلاً حقيقيًا، ولكن (ليندي) لا يعوّل على إيجابية المتلقي/ المستخدم حيال النص ليحدد سلبيته أو إيجابيته، إنما يرى أن إمكانية قراءة النص ورقيًا أو إلكترونيًا دون أن يتأثر سلبًا بذلك تشير إلى أنه يمثل النسق السلبيْ، أما إن تأثر سلبًا عند تحويله من الإلكترونية إلى الورقية فإنه يمثل النسق الإيجابي. وهذا عائد - في رأيي - إلى اختلاف زاوية النظر للآلية التي يقوم عليها (النص المتفرع).

وتعرّف (مايكروسوفت إنكارتا-Microsoft Encarta) مصطلح (النص المتفرع)، بوصفه مصطلحًا حاسوبيًا، بأنه نظام لتخزين صيغ مختلفة من المعلومات، كالصور، والنصوص، والأصوات، وغير ذلك من ملفات الكومبيوتر، بحيث يسمح بالوصول إليها وإلى غيرها من المعلومات المرتبطة بذلك النص (الملف) مباشرة.[2]

ويمكن أن يقال في تعريف (النص المتفرع) إنه نص مؤلف من زمر من النصوص، مع الوصلات الإلكترونية التي تربط بينها، بحيث يقدم لقارئه، أو مستخدمه، من خلال تلك النصوص المتعددة والوصلات الرابطة بينها، مسارات مختلفة غير متسلسلة أو متعاقبة، وبالتالي، غير ملزمة بترتيب ثابت في القراءة،

---

(1) Gerhard van der Linde, Texts without boundaries, Oktober 2000, Electronic Site: http://www.ins.at/trans/9Nr/linde9/htm

(2) ENCARTA World English Dictionary, Bloomsbury Publishing Plc, United States of America, 1999, P.926. وبالإضافة إلى النسخة الورقية، يمكن الوقوف على هذا التعريف في موقع إنكارتا: www.encarta.msn.com/dictionary_1861619620/hypertext.html

فيتيح أمام كل متلقٍ/ مستخدم فرصة اختيار الطريقة التي تناسبه في قراءته. إنه أسلوب في آلية الكتابة والقراءة جديد كليًا، على مستوى تكنولوجيا المعلومات وآليات النشر، على حد سواء.[1]

ويمكن الحصول على تعريف مبسّط لهذا المصطلح في أحد المراجع الأجنبية، الذي يعرّفه بأنه «النص غير الخطي وغير التعاقبي. الذي لا تستدعي قراءته الالتزام بترتيب ثابت ومحدد، ويستطيع قارئه القفز من فكرة إلى أخرى بسهولة».[2]

ويذكر أحد الباحثين أن الجذور الأصلية لمفهوم (النص المتفرع) كانت في تكنولوجيا الحاسب الآلي، بهدف التعبير عن البنية غير السطرية للأفكار، بوصفها خروجًا عن الصيغة السطرية المعتمدة في الكتب، والكلام المنطقي. ومنذ ذلك الحين مرّ هذا المفهوم بحركة سريعة، إذ تصاعدت أهميته مع التطورات التكنولوجية السريعة، وأخذ يشق طريقه إلى حيز الفعل والتطبيق من خلال منظومات عاملة بشكل أساسي عن طريق الحاسوب، ولكنها غير محصورة به.[3]

إلا أن أصل وضع هذا المصطلح، الذي يعود إلى منتصف الستينيات من القرن المنصرم، لا يقدم أي دلالة على صحة هذا الزعم؛ فقد ظهر مفهوم (النص المتفرع) على يد (تيودور نيلسون) عام 1965م، وهو الذي صكّ المصطلح، وعرّفه، آنذاك، بأنه النص الذي يعتمد أسلوب الكتابة غير التعاقبية.[4]

ويبدو من تعريفه أنه يقصد أي نص مكتوب، ورقيًا كان أو إلكترونيًا، بشكل

---

(1) حسام الخطيب، ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001، ص50. وانظر أيضًا: George P.Landow, Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, The Johns Hopkins University Press, Baltimore + London, 2nd Edition, P.3.
وانظر التعريف مع الشرح التوضيحي الذي أورده سامر محمد سعيد، في كتابه: الإنترنت: المنافع والمحاذير، مرجع سابق، ص53-54.

(2) Philip Seyer, Understanding Hypertext Concepts and Applications, Windcrest Books, USA, 1st Edition, 1991, P.1.

(3) حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع، مرجع سابق، ص49.

(4) Landow, Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, P.3.

غير تعاقبي، بحيث يتفرع ويتشعب، ويتيح لقارئه ومستخدمه التجوّل فيه بحرية، دون التزام بترتيب محدد مسبقًا من قِبَل واضعه. كما أن المتلقي/ المستخدم، غير مضطر إلى الانتقال من جزء إلى آخر على نحو تعاقبي يفرضه بناء النص للوصول إلى فكرة ما يريدها ويبحث عنها، إذ يمكنه الوصول إليها مباشرة دون الالتزام بقراءة أفكار كثيرة لا يحتاجها، وُضعت من قبل المؤلف، في النص التقليدي، كي يصل من خلالها إلى غايته.

ومن الأمثلة الدالّة على إمكانية أن يكون النص متفرعًا حتى إن لم يكن إلكترونيًا المثال الذي ذكره (فيليب ساير- Philip Seyer) في افتتاحية كتابه (Understanding Hypertext Concepts and Applications)، حين تساءل: أيهما يُعدّ نصًا متفرعًا، الغلاف الورقي لرواية أم الصفحة الأولى من جريدة؟ وقال مجيبًا: إنه يرى، من وجهة نظره الشخصية، أن الصفحة الأولى لجريدة أقرب إلى تمثيل مفهوم (النص المتفرع) من غلاف الرواية، وعلّل ذلك بقوله إن هذه الصفحة الواجهة تمنح قارئها حرية القراءة، دون أن تفرض عليه خطًا ثابتًا يتقدم فيه من الأمام إلى الخلف كي يحصل على ما يريد، في حين لا تمنحه الرواية ذلك. كما أن معظم العناوين على الصفحة الأولى لأي جريدة يمكن أن تمثّل رابطًا تشعبيًا كتلك الروابط المستخدمة في (النصوص المتفرعة) الإلكترونية، والتي يتحول مؤشر الفأرة بمجرد المرور عليها إلى شكل الكف غالبًا، وتساعد في الوصول إلى مادة مفصّلة مخبّأة خلفها، وكذلك الحال في العناوين الرئيسية على الصفحة الأولى للجريدة، التي تحيل إلى تفاصيلها في صفحات داخلية، تُكتب أرقامها بخط صغير في أسفل الخبر الموجز. أما غلاف الرواية فلا يقدم شيئًا من هذا القبيل.[1]

ومع هذا التبسيط الذي يحاول بعض المنظّرين لمصطلح (النص المتفرع) أن يقدموه، نجد أن هذا المصطلح يأخذ في التوسّع والتعقيد شيئًا فشيئًا، ويبدو أنه بدأ بسيطًا دالا على أي نص يتضمن روابط وعقدًا نصية، ولكنه تعقّد فيما بعد، وأصبح يحمل دلالة خاصة، تميزه عن النص الإلكتروني البسيط، الذي لا يستعين منشؤه بالإمكانيات الصوتية والمرئية المختلفة المتاحة بواسطة أجهزة الحاسوب في الوقت الحالي.

---

(1) Philip Seyer, Understanding Hypertext Concepts and Applications, P.1.

وفي سياق تأريخ ظهور هذا المصطلح تجدر الإشارة إلى أن (فانيفار بوش- Vaanevar Bush) كان أول من تحدث عن فكرة (النص المتفرع) وقد أطلق عليه آنذاك، عام (1945م)، اسم (الميميكس- Memex)، وعرّفه بأنه: آلة تعمل على قاعدة الميكروفيش. وهي بمثابة قاعدة للمعلومات على ميكروفيلم أو على خلايا صور إلكترونية، ومهمتها الربط بين الوثائق بقصد الوصول إليها بسهولة.[1]

وفي عام (1963م) قام (دوغلاس إنجلبارت- D.Engelbart) بنشر دراسة أعلن فيها عن (النص المتفرع)، وبعد ذلك بعامين (1965م) قام (تيودور نيلسون- Ted Nelson) باقتراح مفهوم (النص المتفرع)، وأنجز مع (أندرياس فان دام- Andy Van Dam) في (جامعة براون- Brown University) أول نظام يستثمر (النص المتفرع). كما أعلن عن مشروع (كسانادو- Xanadu) الذي يوظف (النص المتفرع). وفي هذا المشروع قام (نيلسون) بمعية إعلاميين مختصين بتنظيم مكتبة عالمية ضخمة، يترابط كل ما فيها من كتب ومؤلفات ببعضه.

ومنذ ذلك الحين، توالت الاكتشافات المتعلقة بـ(النص المتفرع)، وتعاقبت الدراسات والمؤتمرات، التي كان أولها ربما (النص المتفرع 87)، والذي يعدّ أول مؤتمر دولي حول (النص المتفرع)، وقد قامت بتنظيمه: ACM: Association for Computing Machinery، في عام (1987م).[2]

وقد تطوّر عن هذا المفهوم والمصطلح المعبّر عنه مفهوم آخر، بمصطلح آخر مختلف عنه، ومعبّر عن مرحلة أكثر تقدمًا منه، هو مفهوم (النص الشبكي- Cybertext).

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص264. ويذكر (لاندو) أن (الميميكس) عبارة عن جهاز يتميز بالسرعة الكبيرة والمرونة العالية، يعمل كملحق ضخم أساسي لذاكرة المستخدم، يمكنه من حفظ الكتب، والسجلات، والنصوص، والصور، والملفات بأنواعها المختلفة، وعرضها، واسترجاعها، والبحث فيها، عن طريق أوجه التشابه بينها دون تقيد بالفهارس والتصنيفات، ولكن لم يُكتب له النجاح في حينه. انظر: Landow, Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, P.3.

(2) انظر الملحق الموجود في كتاب: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص253-256، بعنوان: الملحق الأول: تاريخ النص المترابط، (وهو تاريخ علاقة الأدب بالإعلاميات).

* النص الشبكي- Cybertext، تعريف وتأريخ:

كان (إبسن آرسيث- Epsen Aarseth) أول من طرح هذا المصطلح، وقد قصد به (النص المتاهة)، وهو نوع من النصوص الصعبة التناول على القارئ المستعجل، يستدعي قراءة تفاعلية، ومشاركة فعّالة من قِبَل المتلقي/ المستخدم.

ويمكن لهذا النوع من النصوص أن يتأتّى ورقيًا كما يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلكترونيًا. وقد ربط (آرسيث) بينه وبين مفهوم آخر دالّ عليه هو مفهوم (الأدب الصعب- Ergodic Literature)، الذي ركّبه من كلمتين يونانيتيّ الأصل، هما (العمل- Ergon)، و(الطريق- Hodos)، وتعنيان معًا (الأدب الصعب). وهو عبارة عن طريق اختياري للسرد، يمكن تسميته بالأدب اللاخطي.[1]

وقد استمدّ (آرسيث) مصطلحه من (السيبرنطيقا- Cybernetics)، وهو علم الضبط، ويسمى السيبرناتية، ويعني الدراسة المقارنة لنظم السيطرة الآلية والاتصال في الجهاز العصبي والدماغ، وفي الآلات الميكانيكية والكهربائية، وبين ذاك الجهاز وتلك الآلات.[2]

لقد بيّن (آرسيث) بشكل قاطع أن التميز بين النص الورقي والنص الإلكتروني غير مجدٍ تمامًا. ففي كثير من الحالات تكون بعض النصوص الورقية أقرب إلى النصوص الإلكترونية الرقمية منها إلى غيرها من النصوص الورقية، والعكس بالعكس. ومن هنا، يفضّل (آرسيث) الكلام على (النصية الشبكية- Cybertextuality)، التي يعرفها بأنها منظور يتعلق بالنص نفسه، بغض النظر عن الوسيط الذي يحمله؛ فإذا استعان النص بوظائف التشكيل والكتابة فإنه حينئذ (نص شبكي)، وفي المقابل، إذا كان النص الإلكتروني لا يسمح للمتلقي/ المستخدم بالاستعانة سوى بوظيفة (التأويل)، من بين الوظائف المميزة والمتاحة له، فإنه لا يختلف عن النصوص الورقية التقليدية.[3]

---

(1) انظر الرابط: http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Ergodic_literature

(2) W. W. Schuhmacher, Cybernetic aspects of language, Mouton & Co. N. V., Publishers, The Hague, Belgium, 1972, P.1.

(3) Raine Koskimaa, Digital Literatur: From Text to Hypertext and Beyond, Electronic Book: http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/chapter1.htm

إن مفهوم (النص الشبكي) يركز على النظام الآلي للنص، بوضعه تشابك البيئة وتعقيدها جزءًا متممًا للعملية الأدبية. ويحتاج هذا النص إلى مجهود غير بسيط من القارئ/ المستخدم ليسمح له بالنفاذ إليه، ودخول فضاءاته.[1]

ويرى (آرسيث) أن مفهوم (النص الشبكي) استثمر الفكرة التي طرحتها نظريات (استجابة القارئ- Reader Response) عن حضور القارئ/ المتلقي في العملية الأدبية، وطوّرها بجعله القارئ مناقشًا ومفاوضًا للنص في الفضاء المادي والوهمي، من أجل خلق المعنى.[2]

إن الفرق بين النصوص الخطية وغير الخطية مهم جدًا في تعريف (النص الشبكي) بوصفه نصًا مختلفًا ومميزًا عن النصوص المألوفة. بالنسبة لـ(آرسيث) الفرق بينهما يكمن في النص نفسه وليس في قراءته. من الممكن القول إن كلَّ قراءةٍ خطيةٌ بما أنها تتخذ مسارًا محددًا، في زمن محدد أيضًا، ولكن (النص الشبكي) عبارة عن آلة لإنتاج عدد من التعابير، وعندما يقرأ شخص ما من خلال (نص شبكي) فإنه يبقى منتبهًا إلى استراتيجيات منيعة، ومسارات لم تُطرَق، وأصوات لم تُسمع.[3]

وقد واجه مفهوم (النص الشبكي) اعتراضات كثيرة، ذكرها (آرسيث) في بداية كتابه (Perspective on Ergodic Literature)، الذي نظّر فيه لمفهومه، وقدمه للناس من خلاله، ومنها:

1- إن كل أدب غير خطي، وغير محدود، ويختلف من قراءة إلى أخرى، ولا ينفرد مفهوم (النص الشبكي) بهذه الصفات، ولا يقدم جديدًا فيها.

2- للقارئ حرية الاختيار، وحرية الفهم في الأدب التقليدي، وهذا هو ما يكسب النص وجوده وقيمته، ولا يقتصر هذا المفهوم على (النص الشبكي).

3- ومن جهة أخرى، يرى آخرون أنه لا يمكن للنص أن يكون غير خطي؛

---

(1) Epsen Aarseth, Cybertext: Perspective on Ergodic Literature, The Johns Hopkins University Press, 1997, P.1.

(2) David Wolf, Cybertext: Perspective on Ergodic Literature, 16/8/2003, http://hypertext.rmit.edu.au/~dpwolf/blog/2003/08/cybertext-perspectives-on-ergodic-literature/

(3) الموقع السابق نفسه.

لأن القارئ سيلتزم بترتيب ما في قراءته في المرة الواحدة، وهذا يعني أن كل النصوص خطية، حتى إن كانت قابلة للقراءة بغير طريقة.[1]

ولكن (آرسيث) يرى أن هذه الاعتراضات وغيرها موجهة من قِبَل أشخاص ضليعين جدًا في النظرية الأدبية، ولكن لا توجد لديهم خبرة مباشرة بالـ(النص المتفرع)، أو ألعاب المغامرات. بالإضافة إلى ذلك، يرى (آرسيث) أن هذه معضلة تعليمية، ويذكر أنه لا يستطيع أن يقدم أمثلة واضحة على مادته، لأن هذا الإجراء سيجعل كل شيء يقينيًا. إنه يطالب بالتحلي بالخبرة المتحققة من خلال الممارسة قبل توجيه النقد أو الاعتراض، فإذا لم يكن بالإمكان توقع أن يفهم شخص ما شخصيات فيلم لم يره قط، فإن الشيء ذاته يُقال عن (النص الشبكي) وموقف الناس منه.[2]

لقد فتح (النص الشبكي)، وقبله (النص المتفرع)، آفاقًا جديدة يتجلى من خلالها النص الأدبي، نتجت من خلال التقاطع القائم بين الأدب، من شعر ورواية وقصة قصيرة ومسرح، والتكنولوجيا، بما تقدمه من معطيات متجددة وغير محدودة، ولا بد من وقفة عند بعض المظاهر التي نتجت عن التزاوج الذي حدث بين الأدب والتكنولوجيا، للتعريف بها.

المبحث الثاني: مظاهر تجلي الأدب إلكترونيا..

تتيح التكنولوجيا الحديثة، والتي نحصرها في هذه الدراسة في جهاز الحاسوب الشخصي وشبكة الإنترنت، فرصًا لا محدودة يستطيع الأدب استثمارها، والتجلي من خلالها. وبهذا، تتعدد أشكال إفادته منها، على نحو يعكس طبيعة العلاقة بينهما. ومن مظاهر تجلي الأدب عبر التكنولوجيا ما يلي:

- المنتديات الأدبية الإلكترونية..

ليست المنتديات الأدبية حكرًا على الإنترنت، ولا هي نتاج جديد ارتبط ظهوره بظهور هذه الشبكة، بل كانت المنتديات الأدبية معروفة من قبل، منذ عُرِف

(1) Epsen Aarseth, Cybertext: Perspective on Ergodic Literature, P.2.

(2) المرجع السابق، ص2.

الأدب، سواء على شكل مؤسسة ثقافية، أو نادٍ أدبي ثقافي، أو غير ذلك، إلا أنها أصبحت، إلكترونيًا، تمتاز بميزة إضافية، هي أنها أصبحت متاحة للجميع، وأصبح بإمكان أي فرد مهتم بالأدب أن يكون عضوًا في أي منتدى يُعنى بالأدب والثقافة، في أي مكان في العالم، دون أن تحتاج منه هذه العضوية إلى أكثر من الالتزام بأدبيات الإنترنت التي يكاد معظم المستخدمين يلتزمون بها بشكل تلقائي وذاتي. كما لا تتطلب هذه العضوية تقديم أي أوراق ثبوتية رسمية، ولا تشترط الانتماء، أو عدم الانتماء، إلى حزب ما، أو اتجاه ما، غالبًا.

والمنتديات الأدبية الإلكترونية أكثر من أن تُحصى، ويتخذ كل منها طريقة وأسلوبًا مختلفًا في التواصل وتبادل الأدب بفنونه المختلفة، شعرًا ونثرًا، ويُفتح فيها باب النقاش حول النصوص كتابةً، من خلال المداخلات، والتعليقات، والنقد البنّاء.

ومن هذه المنتديات، على سبيل المثال لا الحصر، للتدليل على الفكرة وإيضاحها، أذكر:

- نادي رشف المعاني الأدبي، على الرابط التالي:
http://rashf-alm3any.com/rashf

ويضم هذا الرابط عددًا من المنتديات تحت اسم (رشف المعاني)، وهي: منتدى الشعر (بالفصحى)، ومنتدى النثر (بالفصحى)، ومنتدى المقالات والشعر العامي، ومنتدى مدرسة الشعر، ومنتدى مدرسة النحو.

ويمكن التواصل من خلال هذا المنتدى أدبيًا ونقديًا، ولعلّ أكثر ما يميزه عن غيره من المنتديات الأدبية الأخرى الصبغة التعليمية التي اكتساها في فترة لاحقة من تاريخ إنشائه، إذ لم يكن في حلّته الأولى يتضمن مدرسة لتعليم العروض أو النحو، وعندما لاحظ المشرفون والأعضاء احتياجهم إلى هذين العلميْن كي يتمكنوا من الكتابة الأدبية السليمة نحويًا وعروضيًا توجه المسؤولون عن المنتدى إلى إنشاء هاتين المدرستين.

ولكن يُلاحَظ أن هذا المنتدى، وغيره من المنتديات التي تقدم دروسًا في أحد فروع اللغة العربية، لا يكلّف متخصصًا في اللغة العربية، وبالتحديد في العلم الذي يُدرَّس كي يقوم بتدريسه على وجه سليم ودقيق، ومحبّب فيه، بل توعز مثل

هذه المهام إلى الهواة ومن يأنس في نفسه معرفة، بسيطة غالبًا، بذلك الفرع، وهذا من أكبر وأوضح العيوب التي تعاني منها مثل هذه المدارس الموجودة في المنتديات الأدبية عامة.

- منتدى القلعة العربي، وهو موجود على الرابط التالي:
https://www.al-qal3ah.net/vb/forumdisplay.php?f=21

ويضم هذا المنتدى عددًا من الحصون، هي: الحصن الشرعي، والحصن السياسي، وحصن الأخبار، وحصن المواضيع العامة، وواحة أدبية.

وسأتوقف عند الواحة الأدبية التي أستطيع أن أقول إنها خصبة جدًا، من حيث الأسماء التي تكتب فيها، والمستوى الذي يُقدم من خلالها، والموضوعات المتجددة فيها بشكل دائم.

إن هذه الواحة تمثل بيئة تفاعلية لتبادل المعرفة الأدبية، ولتلقي الأدب شعرًا ونثرًا، في أرقى مستوياته. وهي مكان مناسب للسؤال عن أي كتاب، أو بيت شعر، أو معلومة تساقطت من ثقوب الذاكرة، ليجد السائل عشرات، بل مئات الأقلام التي تهبّ لمساعدته والإجابة على سؤاله.

- الصالونات الأدبية الإلكترونية «الحوارية»..

من المعلوم أن الصالونات الأدبية ليست ابتكارًا (إنترنتيًا)، إذ عرفها الأدب في مختلف الثقافات، سواء تحت اسم الصالون الأدبي، أو السوق الأدبية، أو ما شابه ذلك. وتتيح شبكة الإنترنت للأدباء، والمثقفين، والمهتمين بالأدب أن ينشئوا صالونات أدبية، يمارسون فيها الحوار الأدبي الثقافي الحر، بعيدًا عن أي قيود قد تفرضها الصالونات الأدبية الواقعية والتي كانت موجودة في عصر ما قبل الإنترنت، كقيد المكان مثلا، الذي يُعدّ أهم فرق بين هذين النمطين المختلفين للصالون الأدبي؛ فهو إلكترونيًا يسمح بحضور الأفراد من مختلف أنحاء العالم للجلسات التي تُعقد في مكان واحد هو فضاء الشبكة، في حين إن الصالون الأدبي الواقعي لا يستطيع حضوره إلا الأفراد الموجودون في مدينة واحدة.

وفي الصالونات الأدبية الإلكترونية يمكن التواصل بالصوت وبالصورة الثابتة والمتحركة باستخدام كاميرات الإنترنت الخاصة، وهذه ميزة استثمرتها بعض

الجهات العلمية والثقافية في الغرب في إقامة ندوات علمية متخصصة يشارك فيها علماء ومختصون من جميع أنحاء العالم، دون أن يغادروا بلدانهم، وبهذا توفر هذه الصالونات الوقت، والمال، والجهد، وتساعد كل المهتمين بالقضية موضوع الحوار على المشاركة فيها، بمجرد استيفاء شروطها التي لا تكون معقدة في الصالونات التي يديرها أو يمتلكها أفراد، أو جهات غير معروفة، ولكنها قد تكون على قدر من الدقة والتعقيد، أحيانًا، في تلك التي تعقدها جامعات مرموقة، أو هيئات أو مؤسسات متخصصة، بحيث تحصر مشاركتها على أرباب ذلك الموضوع، أي الفئة المعنية أكثر من غيرها بموضوع الحوار، دون أن تحرم بقية المهتمين من المشاركة بالحضور والاستماع غالبًا.

ومن أمثلة الصالونات الأدبية الحوارية الشخصية، الصالون الأدبي الذي افتتحه (نزار الكعبي النجفي) صاحب منتدى القلعة العربي، على برنامج (بالتوك) كي يتمكن أعضاء المنتدى من تبادل الشعر صوتيًا. وقد ذكر (النجفيّ) عددًا من الأهداف، والأسباب، التي دفعته لافتتاح ذلك الصالون (الغرفة الصوتية)، في البيان الذي أعلن فيه عنه، وكان من أهم الأهداف، أن تكون هذه الغرفة مكانًا يلتقي فيه الشعراء ومحبو الشعر باختلاف ضروبه، كي يسمعوا النصوص الشعرية مباشرة من أصحابها، وبهذا يُجمع شتات الشعراء وجمهورهم متجاوزين بذلك عقبة المكان والزمان. ومن الأهداف أيضًا إعادة الأيام التي كان الشاعر يَتفاعل فيها مع الجمهور.

وذكر (النجفيّ) أيضًا أن هذه الغرفة ستكون مكانًا لتعلم العروض بالنسبة للشعراء حديثي العهد بالكتابة الشعرية، والذين يجهلونَ علم العَروض وكيفية ضبط الأوزان الشعرية مع امتلاكهم لموهبة شعرية حقيقية. كما أوضح أنه يهدف من خلال هذا الصالون إلى أن يَتَعَرف الجمهور على الشعراء الذين ليست لديهم دواوين مَطبوعة، ويكتبون في مواقع محدودة، وزوارها محدودين لذلك يجهلهم الكثير من الناس.

أما الأسباب فتتوزع ما بين أسباب شخصية، ترجع إلى العزلة التي يعيشها بعض العرب، من مثقفين وأدباء وغيرهم، نتيجة ظروف مختلفة، كالغربة مثلا، فيلجأ هؤلاء إلى الغرف الصوتية للتواصل مع العالم العربي عامة، ومع المثقفين

والأدباء منهم خاصة. وأسباب عامة، تعود إلى الرغبة في نشر الأدب العربي الحديث خصوصًا والتعريف به.

والغرف الصوتية كثيرة على الشبكة، ولكن مالك موقع (منتدى القلعة العربي) يطمح إلى أن تكون غرفته متميزة من حيث المضمون، والمستوى الفني والأخلاقي والإبداعي.

أما المؤتمرات الإلكترونية التي استثمرت فكرة الصالون الإلكتروني في عقد مؤتمرات علمية متخصصة في مجال ما في فضاء الشبكة فيمكن أن أذكر منها على سبيل المثال ما يلي:

- مؤتمر التعليم الإلكتروني، الذي أعلن عنه موقع (EdNA online)، على الرابط التالي:

http://www.edna.edu.au/edna/noticeboards?nbpath=2353

ويضم هذا المؤتمر ـ الذي أُعلن عنه في الثالث من شهر يونيو/ 2005، ويُعقد في الثالث والعشرين من الشهر نفسه ـ منظمات ذات علاقة بالتعليم الإلكتروني يتراوح عددها ما بين (30-100) منظمة وجهة فاعلة في هذا الشأن. ويُعدّ هذا المؤتمر فرصة فريدة للتعرف إلى ما وصلت إليه صناعة التعليم الإلكتروني المستعين بالتكنولوجيا الحديثة.

- مؤتمر (العلوم، المسرح، الجمهور، القارئ: الفيزياء النظرية في المسرح والسرد- Science, Theatre, Audience, Reader: Theoretical Physics in Drama and Narrative)، الذي أعلن عنه موقع (KITP)[1] مع الكثير من المؤتمرات وورش العمل المختلفة. ويمكن الاطلاع على تفاصيل هذا المؤتمر (الإنترنتّي) من خلال الرابط التالي:

http://online.itp.ucsb.edu/online/star_c05

يقدم هذا الرابط عرضًا تفصيليًا لمحاور المؤتمر وجلساته، متضمنًا مواعيدها، وأسماء المتحدثين فيها، ويتيح للمتلقي/ المستخدم الذي يرغب في الدخول إلى

---

(1) انظر الرابط التالي: http://www.kitp.ucsb.edu/

فضاء المؤتمر، المعلن عنه من خلاله، أن يعيش جوّه عبر الصوت (Audio) والصورة (Cam).

ومن أمثلة المؤتمرات العلمية التي تُقام في فضاء شبكة الإنترنت يمكن ذكر التجربة التي قام بها بعض المشاركين في (مؤتمر الإنترنت الثالث- CAINET 98، الذي عُقد في القاهرة عام (1998م)، وقد خُصِّصت إحدى جلساته لمناقشة تقنية عقد المؤتمرات في (العلاج الطبي عن بعد- Telemedicine) ، إذ شهدت هذه الجلسة تجربة حية، قام خلالها أحد الأطباء المصريين بالاتصال بطبيب آخر في إحدى المستشفيات الأمريكية عبر تقنية (عقد المؤتمرات- Video Conferencing)، التي تتيحها شبكة الإنترنت بسهولة، وتواصل الطبيبان، صوتًا وصورةً، وكأنهما يتحاوران في القاعة ذاتها.[1]

إن من شأن مثل هذه التقنيات إنقاذ حياة الآلاف، وتوفير نفقات السفر والعلاج على الكثيرين، خصوصًا في المناطق المحرومة من الخدمات الطبيعة المتقدمة.

والذي يجدر ذكره أن بعض المواقع العربية الإسلامية على شبكة الإنترنت قامت بتوظيف خاصية التواصل الحواري التي تتيحها بعض برامج المحادثة، ليس في إقامة صالونات أدبية، ولا في عقد المؤتمرات العلمية، إنما في تنظيم جلسات تحفيظ للقرآن الكريم، فردية وجماعية.

ويمكن الدخول على موقع:

http://www.ana3araby.com

للتعرف إلى هذا الموقع، والخدمات التي يقدمها، والشيوخ الذين يقومون بالتسميع والإجازة، ونظام التسميع، وغير ذلك.

وفي تعريف الموقع بنفسه يذكر أنه نظام يعمل على تحفيظ القرآن وتجويده لجميع الأعمار، رجالا وإناثًا، في جميع أوقات اليوم. ويقوم مجموعة من الدارسين والحفّاظ لكتاب الله بالعمل في هذه المهمة في غرف مخصصة للتحفيظ، وأخرى للتعليم. ويقوم الشيوخ بتحفيظ الرجال وتعليمهم في غرف

---

(1) بهاء شاهين، الإنترنت والمعلوماتية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص382.

خاصة بهم، كما توجد غرف مخصصة لتحفيظ النساء بإشراف محفظات فضليات. ويحتوي الموقع كذلك سلسلة من المحاضرات عن الإعجاز العلمي في القرآن الكريم للدكتور زغلول النجار، والكثير من المقالات والكتيبات التي تهم كل مسلم.[1]

- المواقع الأدبية الإلكترونية..

تتنوع المواقع الأدبية الإلكترونية بتنوع توجهات مالكيها والقائمين عليها، فبعضها شخصي بشكل كلي، لا يقدم غير الإنتاج الأدبي لصاحب الموقع، وما كُتب عنه سواء نُشر على الإنترنت، أو في غيره من الجرائد والمجلات، فيُعاد تقديمه عبر الموقع. وبعضها مؤسساتي، تنشئه مؤسسة ما، حكومية أو خاصة، وتقدم فيه إصداراتها، أو نتاجات أعضائها. وبعضها شخصي من حيث الملكية، وعام من حيث المضمون والمحتوى، إذ يقدم الإنتاج الأدبي دون أن يتقيد إلا بكونه أدبيًا، وبذلك يمزج فيه بين نتاج مالك الموقع، والنتاج الأدبي الجيد لأي أديب، سواء أكان مشهورًا أم مغمورًا.

وقد تبدو هذه المظاهر بسيطة إلى حد ما، لا تتجاوز كونها نسخة (صيغة) إلكترونية لنماذج واقعية موجودة في صيغة غير إلكترونية. وهذا صحيح، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة التي يبدو عليها؛ فالصيغة الإلكترونية التي تمظهر الأدب من خلالها عبر الإنترنت تتميز بعدد من المزايا تجعله يتفوق على نظيرتها غير الإلكترونية، ومنها ما يلي:

1- السهولة في عمليتي النشر والتواصل.

2- السرعة في عمليتي النشر والتواصل.

3- توفير الوقت، واختصار الزمن.

4- اختصار المسافة، وتوفير جهد التنقل بين البلدان.

5- فتح المجال للتواصل الثقافي بين الأمم والحضارات المختلفة.

---

(1) أشرف صلاح الدين، الإنترنت عالم متغير، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص56-57.

6- إتاحتها لبقاء النص، أو النقد المقدم على نص أدبي ما، بشكل دائم في المنتدى أو الموقع الأدبي، إذ تحتفظ أغلب المواقع والمنتديات بأرشيفات خاصة بمادتها يمكن الرجوع إليها، واستعمال خاصية البحث داخل المنتدى أو الموقع لتسهيل الوصول إلى النص المطلوب.

ومن أمثلة المواقع الإلكترونية، على سبيل المثال لا الحصر:

- موقع الروائي السعودي (محمد حسن علوان): www.alalwan.com

وهذا موقع شخصي تمامًا، إذ يقدم فيه مالكه نصوصه الإبداعية، من شعر، ورواية، وقصة قصيرة، كما يوفر الحوارات واللقاءات التي أُجريت معه، سواء في الفضاء الواقعي أو الافتراضي، فيقدمها في صيغة إلكترونية من خلال موقعه. وهو في الوقت ذاته يضع روابط تصله بغيره من المواقع الصديقة.

ويبدو لي أن معظم المواقع تبدأ شخصية شكلا ومضمونًا، ثم لا تلبث أن تنفتح على الآخر، وتأخذ في التواصل الفكري والأدبي والإبداعي معه.

- موقع الناقد المغربي (د. محمد أسليم): /http://aslimnet.free.fr

وهو موقع شخصي من جهة وعام من جهة أخرى؛ فهو شخصي من حيث الملكية، إذ يعود في ملكيّته إلى (د. أسليم)، ولكنه لا يقدم النتاج النقدي والأدبي والإبداعي له فقط، إنما ينفتح في ما يقدمه على غيره من المبدعين والنقّاد، ويقدم نتاجاتهم الأدبية والإبداعية والنقدية، ولا ينغلق على ذاته، ومن هنا يكتسب عموميته وانفتاحه. كما أنه يضع في قائمته عددًا من المواقع الصديقة التي تشاركه في محاور الاهتمام ذاتها، ليجعل من موقعه حلقة تتوسط عددًا أكبر من الحلقات المكوّنة لدائرة الأدب والإبداع والنقد العربي.

وتضم قائمة المشاركين في هذا الموقع بإسهاماتهم النقدية والإبداعية أسماء كثيرة مهمة، من مختلف أرجاء الوطن العربي، مما يتيح فرصة التفاعل البنّاء بين النقاد المهتمين بالأدب في كافة أنحاء العالم العربي.

- موقع الورّاق: www.alwarraq.com

وهو موقع مؤسساتي، يُعنى بالتراث العربي القديم تحديدًا، وينفتح على غيره في الوقت ذاته، ويبذل القائمون عليه جهودًا جبّارة في سبيل تسهيل طرق الوصول

إلى التراث العربي القديم على المتلقين/ المستخدمين، من كافة أنحاء العالم، وبكل الوسائل الممكنة.

ويتيح هذا الموقع خدمة تصفح الكتب، والبحث فيها من خلال كلمة مفتاحية أو جملة، في متن الكتاب أو في فهرسه، وكذلك النسخ واللصق، وغير ذلك من الخدمات التي تسهل على الباحثين عملهم.

- **المجلات الأدبية الإلكترونية:**

(والصفحات الأدبية والثقافية في الجرائد الإلكترونية)

يعدّ هذا المظهر، الذي يتمثّل الأدب من خلاله إلكترونيًا، بسيطًا ولا يحتاج إلى الكثير من التكنولوجيا ليظهر إلى حيّز الوجود.

إن النسخة التي يقدمها موقع الجريدة أو المجلة هي عبارة عن نسخة إلكترونية للنسخة الورقية التي تصدر يوميًا أو أسبوعيًا أو شهريًا، أو غير ذلك، ولا يبذل القائمون عليها غالبًا أي جهد إضافي لتقديم النسخة الإلكترونية عبر أثير شبكة الإنترنت، ومع هذا تنقسم المجلات المقدمة عبر الإنترنت قسمين: قسم منها يقدم نسخة إلكترونية فقط، وقسم آخر يقدم نسخة إلكترونية بالإضافة إلى النسخة الورقية.

ومن أمثلة المجلات الأدبية، التي تصدر نسخة إلكترونية فقط، أذكر ما يلي:

- مجلة (أفق) الثقافية، على الرابط: http://ofouq.com/
- مجلة (ألواح)، على الرابط: http://www.alwah.com/
- مجلة (إيلاف)، على الرابط: http://www.elaph.com/

وهذه المجلات، وغيرها، لا تُقدَّم إلى القارئ إلا عبر الوسيط الإلكتروني فقط، إذ لا توجد منها نسخ ورقية. أما المجلات الأدبية التي تصدر نسختين، ورقية وإلكترونية، فمنها على سبيل المثال:

- مجلة (نزوى)، على الرابط: www.nizwa.com
- مجلة (الاغتراب الأدبي)، على الرابط:
http://www.alightirab.cjb.net/

- مجلة (الكرمل)، على الرابط التالي: http://www.alkarmel.org/

أما الصفحات الثقافية في الجرائد، التي تصدر نسخًا إلكترونية بالإضافة إلى النسخ الورقية اليومية، فأذكر منها على سبيل المثال:

- صفحة (ثقافة) في جريدة (البيان) الإماراتية، على الرابط التالي: http://www.albayan.ae
- صفحة (ثقافة) في جريدة (الحياة) اللندنية، على الرابط التالي: http://www.daralhayat.com/culture/

- الكتاب الإلكتروني:

إن الحديث عن الكتاب الإلكتروني يعني الحديث عن جزأين مختلفين، مكمّلين لبعضهما، وهما: آلة القراءة (Hardware)، ومحتوى الكتاب الرقمي المحمّل في الآلة (Software)؛ فالكتاب الإلكتروني يعني هذين الجزأين معًا.(1)

وفي هذا الحديث عن (الكتاب الإلكتروني) سنتناوله بجزأيْه، لأن الكلام على واحد منهما فقط لا يكتمل دون الكلام على الآخر أيضًا.

والذي يجدر ذكره مبدئيًا هو أن آلة القراءة، أو الجهاز المادي أصبح واقعًا موجودًا ومتوفرًا في الأسواق بثمن زهيد إلى حد ما، بعد أن كان حلمًا. أما المحتوى الرقمي، أو المادة الرقمية فيمكن الحصول عليها من بعض المواقع الإلكترونية التي توفر هذا النوع من الكتب، والتي أخذت تشق طريقها في الواقع الافتراضي لتدخل به الواقع الحقيقي في فترة قريبة.

أولا: الكتاب الإلكتروني.. آلة القراءة:

تُعرَّف آلة القراءة بأنها: جهاز عرض إلكتروني بحجم الكتاب، تُعرض النصوص فيه على شاشة الكريستال السائل.(2)

---

(1) من المواقع المتميزة التي تقدم تعريفًا شاملا للكتاب الإلكتروني موقع هيئة الإذاعة البريطانية (BBC)، انظر الرابط التالي مثلا:
http://www.bbc.co.uk/webwise/askbruce/articles/mobiles/ebook_1.shtml

(2) كتب بدون حبر ولا ورق: آفاق النشر الإلكتروني، موقع (أدرار):
http://membres.lycos.fr/adrare/XYIZNWSK/ebook.htm

وقد نجح فريق من الباحثين في شركة (هيوليت با كارد) في تطوير نموذج أولي لكتاب إلكتروني لديه القدرة على حمل مكتبة بأكملها في جهاز لا يزيد حجمه على حجم كتاب ورقي. وسمك الجهاز المعدني المصقول حوالي سنتيمتر واحد، ويشبه كومبيوتر محمولا بحجم اليدين. وهو مزوّد بشاشة وأشرطة لمس حساسة تتيح للقارئ إمكانية التصفح. وتحميل الكتب الإلكترونية على الجهاز الذي يمكن توصيله بالكومبيوتر العادي.(1)

وتتخذ هذه النماذج من الكتاب الورقي التقليدي شكلا لها، مستثمرة قوته كوسيلة للمعرفة مألوفة منذ عهد طويل، من شأنها أن تخفف كثيرًا من الحواجز النفسية بين المتلقي/ المستخدم والكتاب الإلكتروني. وفي ضوء هذا زوّد منتجو الكتاب الإلكتروني (هيوليت با كارد) كتابهم الإلكتروني بكومبيوتر صغير وسريع، يقوم بقلب الصفحات، بما يعطي القارئ إحساسًا مرضيًا بالتصفح عبر الكتاب الإلكتروني.

وتعمل تقنية التصفح عبر تحريك الإصبع على أحد أشرطة الكتاب الإلكتروني، ويمكن التحكم في سرعة التصفح حسب سرعة الإصبع. ويمكن استخدام طريقة العرض هذه أيضًا لقراءة الصحف، مع إمكانية التكبير، وتخصيص صفحات معينة للمطالعة لاحقًا، والتنقل بين أكثر من صفحة بسرعة.(2)

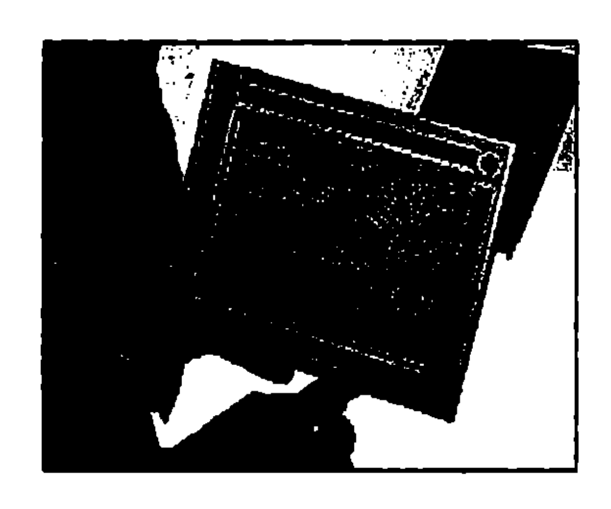
وفي عام (2004م) أعلنت شركات (سوني- Sony) و(فيليبس- Philips)، و(إيه إنك- E-Ink)، أنها ستتعاون فيما بينها لتقوم (سوني) بطرح الكتاب الإلكتروني (e-book) مستخدمة تقنية الحبر الإلكتروني، وهو ما يمثل مستوى جديدًا من تقنيات العرض في الإلكترونيات الموجهة للمستخدمين الأفراد.

وستقوم شركة (إيه إنك) بتقديم مادة الحبر الإلكتروني التي ساهمت في صنعها (فيليبس). أما الكتاب الإلكتروني الذي سيحمل اسم (ليبري) فهو عبارة عن شاشة تعرض نسخة رقمية من الكتاب.

---

(1) جوناثان فيلدز، هل جاء عصر الكتاب الإلكتروني، 25/ 8/ 2003، على الرابط التالي:
http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/sci_tcch/newsid_3179000/2179579.stm

(2) المرجع السابق نفسه.



[صورة تبين شكل الكتاب الإلكتروني، وطريقة تصفحه بالإصبع]

ويعتمد الحبر الإلكتروني المستخدم في الكتاب الإلكتروني على كبسولات دقيقة تحوي أصباغًا بيضاء وسوداء مختلفة الشحنة الكهربائية لديها القدرة على الطفو في سائل شفاف. وهذه الأصباغ تطفو أو تغوص في السائل وفقًا للشحنة الكهربية. ويتم وضع هذه الكبسولات الدقيقة بين طبقة من الصلب وطبقة من البلاستيك الشفاف. وتختلف تقنية الحبر الإلكتروني عن شاشات البلازما المنتشرة الآن في الحواسيب المحمولة مثلا، في أنها لا تحتاج إلى إضاءة خلفية لتتمكن من رؤية الصورة، وهذا يعني أن الشاشة ستظهر بوضوح سواء في الضوء أو في الظلام.

ومن جهة أخرى فإن الشاشات التي تستخدم تقنية الحبر الإلكتروني تستهلك طاقة أقل، لأنها لا تحتاج إلى مدّ مستمر بالكهرباء لتحافظ على عرض الصور، لأنه ما إن يتم شحن الكبسولات الدقيقة بالكهرباء حتى تستطيع الاحتفاظ بالصور دون الحاجة للمزيد من الكهرباء.(1)

وقد ذُكر في ذلك العام (2004م) أن سعر الكتاب الإلكتروني سيبلغ حوالي (375$) مع بداية طرحه في اليابان، وسيكون حجمه حوالي نصف حجم الكتاب الورقي متوسط القطع. وسيحتوي على ذاكرة (10 ميغا بايت)، وهي تكفي لتخزين عشرين كتابًا.(2)

---

(1) وليد الشوبكي، سوني تطرح الكتاب الإلكتروني قريبًا، موقع (الجزيرة نت)، الجمعة 26/ 3/ 2004، على الرابط التالي: http://www.aljazeera.net/news/archive/archive?ArchiveId=73716

(2) المرجع السابق نفسه.

والآن، في عام (2006م) أصبح الكتاب الإلكتروني واقعًا معاشًا، وأصبحت الإعلانات المبشرة بوجوده منتشرة في المواقع الإلكترونية المختلفة.

ومن الأمثلة على ذلك، موقع (هلا يا عرب- halayaarab)، الذي عرض مؤخرًا صورة للكتاب الإلكتروني (EB-500)، بسعر (325$)، معدّدًا الكثير من الخصائص التي تميزه عن الكتاب الورقي.[1]

ثانيًا: الكتاب الإلكتروني.. **المحتوى الرقمي**:

هو المادة المحمَّلة من خلال أحد المواقع الإلكترونية، أو دور النشر الإلكترونية، والتي تتيح فرصة الحصول على نسخة رقمية من الكتاب، سواء أكانت له نسخة ورقية أم لم تكن.

ويُعرَّف الكتاب الإلكتروني بأنه: أسلوب لقراءة الكتب والمجلات من خلال شاشة الحاسوب وأجهزة اليد المحمولة بطريقة سهلة ومريحة للقارئ، بحيث تحوّل دور النشر الإلكترونية أعمال الكتاب والأدباء من كتب ورقية إلى كتب إلكترونية يمكن قراءتها عبر برامج على غرار (أكروبات ريدر- Acobat Reader).[2]

وقد بدأت تباشير الكتاب الإلكتروني العربي في الظهور، لتأخذ لها حيزًا في التجربة العالمية. ولعلّ (دار ناشري- nashiri.net) للنشر هي أول تجربة نشر عربية مجانية، تقدم للمتلقي/ المستخدم العربي كتبًا رقمية من خلال موقعها على الشبكة، الذي يوفر نسخًا رقمية لكتب حديثة قيد النشر.

وتسهل هذه الدار عملية الحصول على الكتاب الإلكتروني العربي في مواضيع مختلفة، مرتبة موضوعيًا، حرص القائمون على الدار تنويعها لتناسب الاهتمامات المختلفة للمتلقين/ المستخدمين.

---

(1) موقع (هلا يا عرب)، على الرابط التالي:
www.halayaarab.com/a/shopping/eletronics/ebook.htm

(2) أمينة خيري، (كتب أرابيا. كوم) دار نشر إلكترونية عربية بآمال شابة، جريدة (الحياة) اللندنية، 2/5/2005، النسخة الإلكترونية:
http://www.daralhayat.com/science_tech/05-2005/Item-20050501-994d345e-c0a8-10ed-0005-2a811ccc71eb/story.html

ومن المواقع المجانية أيضًا التي تقدم كتبًا إلكترونية موقع (المكتبة السورية- syrianlibrary.com) الذي يقدم عددًا يمكن القول إنه محدود من الكتب في صيغة إلكترونية، يتم تحميلها على جهاز الحاسوب مباشرة.(1)

ومؤخرًا، يمكن التبشير بميلاد أول دار نشر عربية تحصر اهتمامها في طباعة الكتب رقميًا، وهي دار (كتب عربية. كوم- kotobarabia.com).

بدأت فكرة هذه الدار من خلال شركة حملت اسم (ناشرو الفرصة الثانية- 2nd Chance Bublishing.com)، التي تسعى إلى إعادة نشر الكتب التي نفدت من الأسواق رقميًا، ثم تطوّرت الفكرة، وولدت دار (كتب عربية) للنشر الإلكتروني. التي تتحمل كلفة تحويل الكتب الورقية إلى إلكترونية، وكلفة العرض، من دون أن يتحمل الكاتب شيئًا. وفي المقابل، تعطي الدار الكاتب، الذي سيتمكن من متابعة عدد ما بيع من كتبه من خلال الموقع، نسبة من بيع كل كتاب، وستصله إفادة شهرية عن مبيعات كتبه.(2)

مزايا (الكتاب الإلكتروني) بجزأيه (Hardware)، و(Software):

1- يُتوَقَّع مستقبلا أن تكون كلفة الكتاب الإلكتروني أقل من كلفة الكتاب الورقي، وستكون هذه ميزة مهمة من مزايا الكتاب الإلكتروني.(3)

2- يمكن الحصول عليه بلمسة واحدة في أي مكان في العالم يتوفر فيه جهاز حاسوب متصل بشبكة الإنترنت.

3- سهل التوزيع في كل أنحاء العالم مقارنة بالتعقيدات التقليدية التي تواجه الكتاب الورقي.(4)

---

(1) انظر الموقع على الرابط: www.syrianlibrary.com

(2) أمينة خيري، (كتب أرابيا. كوم) دار نشر إلكترونية عربية بآمال شابة، جريدة (الحياة) اللندنية، 2/ 5/ 2005، النسخة الإلكترونية: http://www.daralhayat.com/science_tech/05-2005/Item-20050501-994d345e-c0a8-10ed-0005-2a811ccc71eb/story.html

(3) انظر تفصيل هذه الفكرة في: أشرف صلاح الدين، الإنترنت عالم متغير، مرجع سابق، ص213.

(4) أمينة خيري، (كتب أرابيا. كوم) دار نشر إلكترونية عربية بآمال شابة، جريدة (الحياة) اللندنية، 2/ 5/ 2005، النسخة الإلكترونية: http://www.daralhayat.com/science_tech/05-2005/Item-20050501-994d345e-c0a8-10ed-0005-2a811ccc71eb/story.html

4- سهولة البحث عن معلومة ما فيه، من خلال خدمات البحث بالكلمة المفتاحية، أو باستخدام الطريقة التقليدية (Ctrl+F) للبحث عن موقع فكرة مرّت على المتلقي/ المستخدم، ولم يستطع العودة إليها، إذ تعيده هذه الخاصية التقليدية التي ستكون متاحة مع الكتاب الإلكتروني إلى تلك الفكرة. وهذا يغني عن تصفح كل الكتاب، أو البحث عبر سطوره وكلماته.

5- التفاعلية، وذلك باستخدام (الروابط التشعبية- Hyperlinks)، التي توصل المتلقي/ المستخدم أثناء قراءته بمعلومات إضافية بمجرد أن ينقر عليها بمؤشر الفأرة.[1]

6- يمكن حمل الكتاب الإلكتروني (الجهاز) إلى أي مكان، وهو بمثابة مكتبة إلكترونية كاملة، تضم عددًا كبيرًا من الكتب في جهاز واحد.

7- خفة وزنه (الجهاز) مقارنة بحمل عدد من الكتب دفعة واحدة.

8- يساعد على القراءة لساعات متواصلة في أي مكان.

9- سهل الاستخدام، كما أنه مزوّد بإضاءة خلفية للقراءة، وبطارية طويلة الأمد.

10- يتيح كتابة الهوامش، ووضع ملاحظات وخطوط تحت الجمل المهمة، وإشارات على الصفحات.

11- يتيح السماع الصوتي للنصوص المحمّلة فيه، بما يخدم من لا يستطيع القراءة في وقت ما، كما يخدم فاقدي البصر.

12- يسمح بكتابة النصوص الشخصية، أو تحميلها من جهاز الحاسوب الشخصي، لحملها في أي مكان.

وقد ساهم في انتشار الكتاب الإلكتروني ظهور عدد من المجلات والكتب الإلكترونية، بجانب الوسائط الإلكترونية الأخرى، كالموسوعات والمعاجم وكتب التراجم وغيرها. وبدأ الكثير من الناشرين وبائعي الكتب بالتوجه نحو الكتاب

---

(1) انظر تفصيل هذه الفكرة في: أشرف صلاح الدين، الإنترنت عالم متغير، مرجع سابق، ص214.

الإلكتروني، كما أصبحت تجارة تحويل النصوص الورقية إلى كتب إلكترونية تجارة متنامية. كذلك قام عدد من الروائيين بطباعة كتبهم إلكترونيًا، ونشرها عبر شبكة الإنترنت، وازدهرت المكتبات الإلكترونية، التي ظهرت منذ سنة (1995م) على الشبكة.[1]

وقد لقي الكتاب الإلكتروني دعمًا، ليس من قِبل الباحثين عن السهولة والسرعة وزهادة الكلفة من المهتمين بالأدب والثقافة فقط، بل أيضًا من قِبل أنصار البيئة الذين يجدون في هذه الطفرة التكنولوجية فوائد أخرى مثل إنقاذ الغابات من الدمار، بإعفاء آلاف الأشجار من القطع بدل استعمالها لاستخراج مادة السليلوز لصناعة الورق.[2]

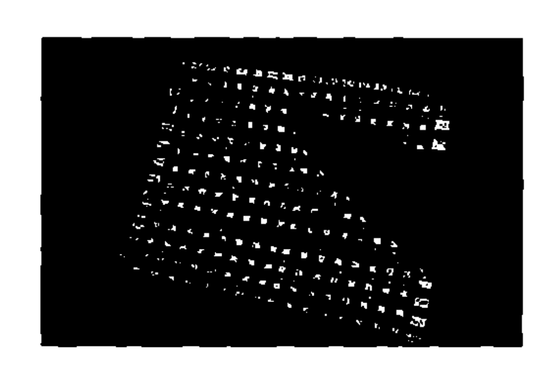
وهذا يقودنا إلى الحديث عن الورق الرقمي في مقابل الورق التقليدي. وكانت شركة (هاملين) الفرنسية قد طرحت قبل سنتين تقريبًا أول ورق رقمي في العالم، في تحدّ واضح لصانعي أجهزة الحاسوب والإلكترونيات الذين يبشرون بقرب انتهاء عصر الورق. ويتيح هذا الورق إرسال رسائل إلكترونية باستخدام قلم يحمل كاميرا، يميل في حجمه إلى الثخن، مما تطلّب من الشركة جهدًا كبيرًا في محاولة تشذيب قطره، ليكون أقرب إلى حجم الأقلام العادية وقياسها كي لا يتسبب ذلك في نفور المستخدمين منه.[3]

---

(1) كتب بدون حبر ولا ورق: آفاق النشر الإلكتروني، موقع (أدرار) الإلكتروني، على الرابط التالي:
http://membres.lycos.fr/adrare/XYIZNWSK/ebook.htm

(2) الموقع السابق نفسه.

(3) شركة النبأ المعلوماتية، الورق الرقمي يطرح فكرة إلغاء الورق العادي، الأحد: 31/ 8/ 2003، موقع إلكتروني، على الرابط التالي:
http://www.annabaa.org/nbanews/26/046.htm
وانظر أيضًا مقال: الورق الإلكتروني يفتح صفحة أخرى، على الرابط التالي:
http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid_1294000/1294352.stm



[صورة تبين شكل الورق الإلكتروني]

وقد أعلنت شركة (آي. بي. أم- IBM) المتخصصة بصناعة الحاسوب وتطويره، في عام (2003م)، أنها تمكنت من صنع (ترانزستور) يستخدم (السيليكون) ويعدّ الأسرع في العالم. ومن المؤمل بحسب دراسة منجزة في هذا الشأن أن يساهم خلال مدة لا تتجاوز السنتين فقط في تطوير معالجات أجهزة الحاسوب بصورة أسرع مما هو جارٍ حاليًا بخمس مرات وسيمكن لـ(لترانزستور) الجديد، بوصفه أحد المكونات الأساسية للمعالجات، أن يصل إلى سرعة (210 غيغاهيرتز)، مع استهلاك في الكهرباء لا يتعدى واحد من ألف من الأمبير، كما صرح بذلك مهندسو (آي. بي. أم-IBM).[1]

ورغم كل هذه الإيجابيات، وهذه النظرة المشرقة التي يُنظر بها إلى توغّل التكنولوجيا الحديثة في أعماق الوسيلة المعرفية الأولى، الكتاب، إلا أن الأمر لا يخلو من بعض العيوب ومواضع الخلل، وأذكر منها على سبيل المثال ما يلي:

1- ما زالت الكتب الإلكترونية وأجهزة قراءتها باهظة الثمن، وليست في متناول الجميع.

2- لن يكون من السهل فطم أجيال شبت وترعرعت على متعة قراءة الكتاب الورقي (خير جليس)، فلا يزال الأكثر جاذبية لأجيال من القراء تجد المتعة في احتضان الكتاب التقليدي وفي ملمس ورقه.[2]

---

(1) شركة النبأ المعلوماتية، الورق الرقمي يطرح فكرة إلغاء الورق العادي، الأحد: 31/ 8/ 2003، موقع إلكتروني، على الرابط التالي:
http://www.annabaa.org/nbanews/26/046.htm

(2) الفكرتان الأولى والثانية من: شركة النبأ المعلوماتية، الورق الرقمي يطرح فكرة إلغاء الورق العادي، الأحد: 31/ 8/ 2003، موقع إلكتروني، على الرابط التالي:
http://www.annabaa.org/nbanews/26/046.htm

3- تأثير القراءة لساعات متواصلة من خلال شاشة إلكترونية قد يكون أكثر ضررًا على العين من القراءة عبر الورق، إلا إذا صدقت مزاعم الشركات المصنعة للكتاب الورقي، وللورق الرقمي بهذا الخصوص، والتي تبشّر بالتوصل إلى صناعة شاشات تحافظ على النظر ولا تؤثر عليه سلبًا.

4- قلة عدد الكتب الرقمية العربية، مقارنة بعدد الكتب الورقية المتوفرة في المكتبة العربية، وهذا يعني عدم وجود عدد كاف من عناوين الكتب الإلكترونية التي تلبي جميع الاهتمامات والاختصاصات، والأذواق، لمختلف القراء.[1]

5- الإفراط في توظيف الارتباطات التشعبية الذي يُدخل المتلقي/ المستخدم أحيانًا في متاهة يصعب عليه الخروج منها، كما أن المبالغة في استخدام تقنيات الوسائط المتعددة قد تشتت انتباهه.[2]

وليست هذه فقط هي مواضع الخلل التي توقف عندها بعض المعارضين للكتاب الإلكتروني وملحقاته، ولكنها أهمها. وليس من شك في أن مثل هذه التقنيات ستحدث، أو هي أحدثت بالفعل، تغييرات جذرية في مسائل التعاطي مع حقوق النشر، ولكن هذا التغيير لا يعني ضياعها، بل على العكس، إنه يشجع على استحداث طرق أكثر محافظة على حقوق كل مؤلف وناشر، وهذا ما تمّ التوصل إليه فعليًا، ويمكن الدخول على موقع شركة (أمازون. كوم- Amazon.com) للتعرف إلى إمكانية تصفح بضع صفحات من كتاب إلكتروني، دون التمكن من الحصول على نسخة منها، أو من بعضها، أو حتى طباعتها، وهذا يؤكد أن المؤلف أصبحت لديه إمكانات كبيرة لحفظ حقوقه التي نُشرت إلكترونيًا متى أراد ذلك، وما عليه إلا خوض غمار هذه التجربة المثيرة للفضول والجدل في آن.[3]

إن هذه المظاهر التي مرّ ذكرها في الصفحات السابقة (المنتديات الأدبية الإلكترونية، والصالونات الأدبية الإلكترونية الحوارية، والمواقع الأدبية

---

(1) انظر: أحمد محمد صالح، ثقافة مجتمع الشبكة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص78.

(2) انظر: المرجع السابق، ص79.

(3) جميلة إسماعيل، الكتاب الإلكتروني، جريدة (الخليج) الإماراتية، الشارقة، عمود (عنكبوتيات)، بتاريخ: 25/ 1/ 2005م. (النسخة الورقية)

الإلكترونية، والمجلات الأدبية الإلكترونية، والكتاب الإلكتروني) تمثل الإفرازات الأولى (والبدائية إن جاز التعبير) لتقاطع الأدب مع التكنولوجيا، وقد مهدت هذه الإفرازات الأولى ـ أو ربما هذا يعود إلى ناموس الكون الذي يحتم أن يؤدي التقدم الزمني والتجريب إلى الوصول إلى ما هو أكثر عمقًا وتجديدًا ـ لظهور مولود جديد لهذا التلاقح العلمي القائم بين هذين المجالين اللذين ينتميان إلى حقلين معرفيين مختلفين، وهذا المولود هو (الأدب التفاعلي)، الذي سأتوقف عنده وقفة موجزة للتعريف به في هذا الفصل، ثم أفرد له فصلا خاصًا بعد ذلك (الفصل الثاني).

والذي أود التنويه إليه هو أنني لا أدعي أن (الأدب التفاعلي) يُعدّ تطورًا مباشرًا لأيٍّ من المظاهر السالفة الذكر أعلاه، أو صورة متقدمة منها، ولكني أزعم أن احتكاك الأدب بالتكنولوجيا عبر المظاهر السابقة أدى إلى ظهور هذا الجنس الأدبيْ الجديد بشكل أو بآخر.

- **الأدب التفاعلي:**

نتيجة حالة (التفاعلية) الخاصة والمميزة التي تحكم النصوص الأدبية المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني، نشأ مصطلح (الأدب التفاعلي).

ويضم هذا المصطلح جميع الفنون الأدبية التي نتجت عن تقاطع الأدب مع التكنولوجيا الرقمية، المتمثلة في جهاز الحاسوب الشخصي المتصل بشبكة الإنترنت.

ويمكن تعريفه على نحو أكثر علميةً وانضباطًا بأنه الأدب الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. ولا يكون هذا الأدب تفاعليًا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن، مساحة المبدع الأصلي للنص.

وقد عرّفه (سعيد يقطين) في كتابه (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ضمن مفهوم (الإبداع التفاعلي- Interactive Creativity) بأنه مجموع الإبداعات (والأدب من أبرزها) التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها

اتخذت مع الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتلقي.[1]

ومن شروط (الأدب التفاعلي):

- أن يتحرر مبدعه من الصورة النمطية التقليدية لعلاقة عناصر العملية الإبداعية ببعضها.
- أن يتجاوز الآلية التقليدية في تقديم النص الأدبي.
- أن يعترف بدور المتلقي في بناء النص، وقدرته على الإسهام فيه.
- أن يحرص على تقديم نص حيوي، تتحقق فيه روح التفاعل، لتنطبق عليه صفة (التفاعلية).

وإذا كان كل أدب تفاعلي في جوهره، إذ لا يكتسب النص الأدبي وجوده إلا بتفاعل المتلقي/ المستخدم معه، فإن هذه الصفة كانت موجودة بالإدراك، ولم يُنَص عليها أو تصبح صفة ملازمة للنص الأدبي إلا بانتقاله من طوره الورقي التقليدي إلى طوره الإلكتروني الجديد.

إن نصًا ينتمي إلى الجنس الأدبي المسمى بـ(الأدب التفاعلي) يُعدّ نصًا غير تقليدي، ولا بد من اتّصافه بعدد من الصفات التي تجعله مختلفًا عن نظيره التقليدي.

ومن بين الصفات المميزة لـ(لأدب التفاعلي) ما يلي:

1- يقدّم (الأدب التفاعلي) نصًا مفتوحًا، نصًا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع، أيًا كان نوع إبداعه، نصًا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقرّاء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون.

وهذه العملية ليست بالعشوائية التي قد يظنها البعض ممن لم يتعامل مع نص من هذا النوع، بل على العكس تمامًا، إنها عملية نظامية، ومرتبة، وفي الوقت ذاته غير تقليدية.

ونتيجة لهذه الصفة أصبحنا نسمع عن (النص المفتوح- Open Ended Text) كثيرًا في النصوص المقدمة في العالم الافتراضي عبر شبكة الإنترنت.

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص9-10.

2- يمنح (الأدب التفاعلي) المتلقي/ المستخدم فرصة الإحساس بأنه مالك لكل ما يقدم على الشبكة، أي أنه يُعلي من شأن المتلقي الذي أُهمل لسنين طويلة من قبل النقاد والمهتمين بالنص الأدبي، والذين اهتموا أولا بالمبدع، ثم بالنص، والتفتوا مؤخرًا إلى المتلقي.

لقد اتخذ (الأدب التفاعلي) من المتلقي/ المستخدم، الذي التفتت إليه الدراسات النقدية الحديثة مؤخرًا، نقطة بداية له، وجعله الأساس في العملية الإبداعية التفاعلية القائمة في الفضاء الافتراضي.(1)

3- لا يعترف (الأدب التفاعلي) بالمبدع الوحيد للنص، وهذا مترتب على جعله جميع المتلقين والمستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه، ومالكين لحق الإضافة والتعديل في النص الأصلي.

. إنه يلغي الحدود القائمة مسبقًا بين عناصر العملية الإبداعية، ويشرع الأبواب الموصدة بينها، ويجعل من المبدع متلقيًا، ومن المتلقي مبدعًا، ليؤدي اتحاد هذين العنصرين إلى إنشاء نص جديد، ليس ملكًا للمبدع، ولا للمتلقي، إنه ملك لجميع روّاد الفضاء الافتراضي.

4- البدايات غير محددة في بعض نصوص (الأدب التفاعلي)، إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النص أولا، إذ يبني نصه على أساس ألا تكون له بداية واحدة، والاختلاف في اختيار البدايات من متلقٍ لآخر يجب أن يؤدي إلى اختلاف سيرورة الأحداث (في النص الروائي، أو المسرحي، على سبيل المثال) من متلقٍ لآخر أيضًا، وكذلك فيما يمكن أن يصل إليه كل متلقٍ من نتائج.

ومن الأمثلة على هذا النوع من النصوص رواية (لا أشجار ميتة- No Dead Trees).(2)

---

(1) للتوسع في هذه الفكرة انظر: Ursula K. Heise, Hypertext and the Limits of Interactivity, http://www.columbia.edu/cu/21stC/heise.html

(2) انظر الرواية على الرابط التالي:
http://www.nodeadtrees.com/NDT/novel_main.html

Pick a character, pick a direction

WHAT'S NEW					
Take a Random Leap into the Novel					
Cheyanne	The Sentient		Teler's Diaries		John Dee
Monica	Sigiddur	Hakim	Abduhl	Veronique	Teler
Solstacsi	Carmilla	Daniel	Meriam	Alexandra	Hoppy
Joseph	Aileesha	Demon Ke/ock	Lydia	Lord Wraith	Maude
The Character Search Engine					

[واجهة النص الروائي التفاعلي (No Dead Trees)، وتظهر فيها أسماء الشخصيات، وعلى كل متلقٍ/ مستخدم أن يختار البدء من الشخصية التي يريد]

5- النهايات غير موحّدة في معظم نصوص (الأدب التفاعلي)، فتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي/ المستخدم، وهذا يؤدي إلى أن يسير كل منهم في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر، ويترتب على ذلك اختلاف المراحل التي سيمر بها كل منهم، مما يعني اختلاف النهايات، أو على الأقل، الظروف المؤدية إلى تلك النهايات وإنِ تشابهت أو توحدت.

إن مثل هذه الميزة تسمح بأن يخرج كل متلقٍ/ مستخدم من النص برؤية تختلف عن تلك التي سيخرج بها غيره من المتلقين/ المستخدمين، وهذا يوسّع أفق النص، بل يعدّد آفاقه، ويفتح باب التأويل فيه على مصراعيه، بما يضمن له البقاء والاستمرارية.

6- يتيح (الأدب التفاعلي) للمتلقين/ المستخدمين فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها التي تقدم النص التفاعلي، رواية كان، أو قصيدة، أو مسرحية، إذ بإمكان هؤلاء المتلقين/ المستخدمين أن يتناقشوا حول النص، وحول التطورات التي حدثت في قراءة كل منهم له، والتي تختلف غالبًا عن قراءة الآخرين.

إن معظم هذه المواقع تفتح غرفًا ومجالس للحوار الأدبي الذي تظهر فيه روح التفاعل في أرقى صورها وأشكالها. ويستطيع كل متلقٍ/ مستخدمٍ أن يعبّر عن رأيه صراحة حول هذا النص، وأن يقترح شيئًا ما بخصوصه، وأن يدلي بتوقعاته حول

ما ستسفر عنه الفصول القادمة بخصوص حدث ما، أو شخصية ما، أو غير ذلك، وهذا يبدو غير متاح في العالم الواقعي إلا ضمن طقوس (رسمية) معينة، يتم فيها اختيار مجموعة شعرية، أو قصصية، أو رواية ما، لتقديم قراءة نقدية لها، ولكن مثل هذا النشاط يبقى في العالم الواقعي مقيّدًا بقيود المكان والزمان ونوعية الجمهور، واسم المبدع طبعًا.. إلخ في حين إنها في العالم الافتراضي تتحرر من كل هذه القيود، أو على الأقل من معظمها.

7- إن جميع المزايا السابقة تتضافر لتنتج هذه الميزة، وهي أن درجة (التفاعلية) في (الأدب التفاعلي) تزيد كثيرًا عنها في الأدب التقليدي المقدم على الوسيط الورقي.

فكون النص مفتوحًا، وبلا حدود، أو نهايات، وعدم وجود مالك وحيد له، وتحول المبدع فيه إلى متلق، والمتلقي إلى مبدع، كل هذا أسهم في أن ترتفع نسبة (التفاعلية) فيه في مقابل محدوديتها في نظيره الورقي التقليدي، الذي مهما يحاول مبدعه أن يجعله نصًا تفاعليًا إلا أنه يظل مقيدًا بقيود كثيرة، على رأسها طبيعة الوسيط الحامل للنص؛ فالورق لا يسمح بدرجة التفاعلية ذاتها التي يسمح بها الوسيط الإلكتروني.

ومنها أيضًا محدودية المتلقين، وهذا يعني محدودية المتفاعلين، إذ كلما زاد عدد المتلقين للنص زادت احتمالات التفاعل معه، والعكس صحيح.

8- في (الأدب التفاعلي) تتعدد صور التفاعل، بسبب تعدد الصور التي يقدّم بها النص الأدبي نفسه إلى المتلقي/ المستخدم.

ففي الوقت الذي يتخذ التفاعل صورة واحدة تقريبًا في حالة النصوص الورقية التقليدية، نجد أنه يتخذ صورًا كثيرة مختلفة ومتنوعة في حالة النصوص الإلكترونية، والسبب هو أن النص الورقي التقليدي يقدم في هيئة واحدة، ينشأ عنها شكل واحد للتفاعل يتناسب معها، وهو الكتابة النقدية على هامش الكتابة الأدبية.

ومع أن النص النقدي قد يكون بمستوى النص الأدبي، كما قد يتفوق عليه، ولكنه في النهاية يمثل شكلا واحدًا من أشكال التفاعل، لا يستطيع المتلقي التقليدي للنص الورقي التقليدي أن يتجاوزه أو أن يجدد فيه.

في المقابل، نجد تنوعًا في أشكال التفاعل مع النصوص المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني في العالم الافتراضي، فرضه التنوع في طريقة تقديم النصوص الأدبية في هذا الوسيط.

ولعلّ هذه الفكرة تكون كافية للتعرف إلى هذا المصطلح، قبل الدخول في التفاصيل من خلال الفصل القادم، والذي يمثّل تعريفًا بـ(الأدب التفاعلي)، وتأسيسًا لبعض الفنون الأدبية التي طرأت عليها تغيرات جذرية بانتقالها من الطور الورقي إلى الطور الإلكتروني، مثل (القصيدة التفاعلية)، و(المسرحية التفاعلية)، و(الرواية التفاعلية).

ولكن لفظة (التفاعلي) تبدو غامضة إلى حد ما على القارئ العربي الذي يطّلع على هذا الأسلوب من الكتابة الأدبية ربما للمرة الأولى، أو لمن لديه خلفية بسيطة عنه، لذلك يستحسن تقديم تعريف وتأريخ لهذه اللفظة، التي تمثل عماد الأدب الإلكتروني في أعلى مستوياته، والتي تميزه عن النسخ الإلكترونية للنصوص الورقية، قبل الدخول في التفاصيل الجزئية عن الفنون الأدبية التي انتقلت إلى الإلكترونية بشكل جذري، أثّر على طريقة كتابتها، وطريقة تلقّيها في آن.

المبحث الثالث: مصطلح (التفاعلية- Interactivity)، وقفة وتأصيل:

لا تختص صفة (التفاعلية) بالأدب في طوره الإلكتروني، إذ إن الأدب، في جميع أطواره، لا يكتسب وجوده وكينونته إلا بتفاعل المتلقين المختلفين معه، والذين تتنوع بتنوعهم واختلافهم طرائق تفاعلهم مع الأدب. وهذه الفكرة مشتركة بين الأدب في طوره الإلكتروني والنظريات النقدية الحديثة، التي أكّدت على الصفة التفاعلية للعملية الإبداعية، بتعزيزها دور القارئ في بناء النص وإنتاج معناه.

وستجد العلاقة بين الأدب الإلكتروني والنظرية الأدبية والنقدية حيزًا مناسبًا لها في صفحات هذا الكتاب. لكن الذي يعنينا الآن في سياق التأصيل لمصطلح (التفاعلية) هو بيان أن هذه الصفة ليست حكرًا على الأدب الإلكتروني، الذي ينشأ في العالم الافتراضي، حين أصبح النص الأدبي إلكترونيًا، يصدر عن مبدع إلكتروني، ليستقبله متلقٍ إلكتروني أيضًا؛ فقد كان الأدب كذلك قبل الإنترنت، وانتقاله من طور الورقية إلى طور الإلكترونية لم يكسبه صفة (التفاعلية)، ولكن

هذه الصفة هي التي اكتسبت أبعادًا جديدة بعد انتقال الأدب إلى الطور الإلكتروني، ودخوله العالَم الافتراضي.

وبعد أن كانت (التفاعلية) تعني حضور المتلقي في النص، ومساهمته في بنائه وإنتاج معناه، بغضّ النظر عن الكيفية والمدة الزمنية التي يتحقق بها وخلالها ذلك القدر من التفاعل، أصبحت (التفاعلية) الآن تعني إنجاز كل ذلك في زمن أقل، وبسرعة أكبر، وبوجود عدد لا يُحصى من المتلقين، مع خلق روح المنافسة بينهم لإبداع الأفضل. بل والأكثر من هذا، أصبحت (التفاعلية) تعني سيادة المتلقي على النص، وحريته في اختيار نقطة البدء فيه، والانتهاء به كيف يشاء هو، وإلى غير ذلك من الأوجه الجديدة والمبتكرة للتفاعل.

ويبدو أن صفة (التفاعلية) في حاجة إلى التوقف عندها، لفحصها ودراستها، وبيانِ المعنى الذي تحققه في الطور الإلكتروني للكتابة الأدبية، بعد اقترانها بالنصوص الأدبية التي تُقدّم باستخدام (النص المتفرع) و(النص الشبكي).

تحتلّ لفظة (التفاعلية- Interactivity) موقعًا مناسبًا في الثقافة الغربية، الورقية والإلكترونية، جعلت منها مصطلحًا قائمًا بذاته، ولكنها في الوقت نفسه تكاد تكون لفظة مغمورة غير مستخدمة في الثقافة العربية، إلا في نطاق محدود، في أوساط المتخصصين في النقد الأدبي، ممن لهم دراية بالنظريات الحديثة المتجهة نحو القارئ، والتي ركزت على دوره التفاعلي.

والأسباب التي تجعل من هذه اللفظة/ المصطلح كائنًا موجودًا في الجهة الغربية من العالم الواقعي، ومغيّبًا في الجهة الشرقية منه كثيرة، لا بد من التوقف عندها، ودراستها، وبيان أنجح الطرق لتجاوز هذه الازدواجية في كينونة هذه اللفظة/ المصطلح، لتعريف المستخدم العربي لشبكة الإنترنت، في الجهة الشرقية من العالم الواقعي، بما هو معروف لنظيره المستخدم لها في الجهة الغربية منه.

ويبدو من المنطقي البدء بتعريف اللفظة/ المصطلح، وبيان أوجه استخدامها في الثقافتين العربية والغربية، ثم التعريج على الأسباب التي أحدثت تفاوتًا في مستوى استخدامها بين الثقافتين، بحيث جعلتها مصطلحًا في إحداهما، ولفظة تتساوى مع غيرها من ألفاظ المعجم في الأخرى. ولا يخفى أن مستوى استخدام اللفظة يمثّل انعكاسًا لاستخدامها عمليًا، والإفادة من دلالتها في الممارسة الفعلية.

عند البحث في الجذر (فعل) في المعاجم العربية التراثية نجد صيغًا وتصريفات كثيرة، ولكن صيغة (تَفَاعُل) غير موجودة على الإطلاق، لا في (لسان العرب- لابن منظور)، ولا في (القاموس المحيط- الفيروزآبادي).[1]

أما في معجم حديث، مثل (القاموس المحيط) فإن لفظة (التفاعُل) في مادة (فعل) موجودة بالمعنى الكيميائي، وتحيل عليه، كالتالي: «(التفاعُلُ): التفاعل الكيمياوي (انظر: كيمياء)». وفي مادة (كيمياء) نجد ما يلي: «التفاعل الكيميائي: أن تؤثر مادة في مادة أخرى فتغير تركيبها الكيميائي. أو هو تغيير كيميائي يحدث في المادة بتأثير الحرارة أو الكهربا ونحوهما».[2]

أما على المستوى الأدبي والنقدي فإن هذه اللفظة تكاد تكون غير مستخدمة في المصادر التراثية العربية، بحسب ما أسفرت عنه عملية البحث الإلكتروني في موقع (الوراق- www.alwarraq.com)، في حين ترِد بحدود في الاستخدام الأدبي والنقدي المعاصر، خصوصًا في أوساط المهتمين بجماليات التلقي، وبالنظريات المتجهة نحو القارئ، كما أشرت في بداية حديثي هذا.

ومن أمثلة الاستخدام النقدي المعاصر للفظة (التفاعلية) كتاب (القراءة التفاعلية: دراسة لنصوص شعرية حديثة)، لمؤلفه: إدريس بلمليح.[3]

وفي سياق آخر، تقترن لفظة (التفاعلية) بنمط من الروايات، يمكن أن نطلق عليها اسم (الروايات البوليسية)، ومن أمثلتها ما نجده في موقع (شبكة الروايات التفاعلية- روايات مصرية للجيب)، وموقع (روايات- روايات مصرية للجيب).[4]

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مؤسسة التاريخ العربي، مكتب تحقيق التراث، بيروت، ط3، 1993. والفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987.

(2) المعجم الوسيط، قام بإخراج هذه الطبعة إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر- دار الدعوة، إستانبول- تركيا، 1989.

(3) في هذا العنوان تظهر لفظة (التفاعلية) كنموذج للاستخدام النقدي لها في الثقافة العربية. يقول المؤلف في مقدمته «إن (التفاعل) عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص. وتلك مسألة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مبدع كبير، أو نص فني متميز ومدهش». انظر: إدريس بلميح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ص6.

(4) انظر الموقع على الرابط: =

وفي خضمّ هذه الاستعمالات المختلفة والمتقاربة إلى حد ما للفظة (التفاعلية)، نجد إشارات بسيطة إلى استخدامها بالدلالة التي تُستَخدم بها في الثقافة الغربية المعاصرة، التي تتخذ من العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا محورًا لها، ودعامة أساسية تتكئ عليها في إنتاجها على الصعيد الإبداعي والعلمي.

الإشارة الأولى نجدها عند (د. عبير سلامة) في دراستها المعنونة بـ(النص المتشعب ومستقبل الرواية)، وهي دراسة مبكرة، قدمت الدكتورة (سلامة) من خلالها شرحًا ضافيًا عن واقع الرواية الغربية، التي أخذت في مواكبة العصر التكنولوجي منذ حوالي ربع قرن من الزمان، مشيرة إلى ركود الرواية العربية، وتجمدها عند وضعها التقليدي، وعدم سعي الروائيين العرب إلى الإفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة.

في دراستها هذه، استخدمت الدكتورة (سلامة) مصطلح (الرواية التفاعلية)، وعرفتها، وسيرد تعريفها لاحقًا في هذا الكتاب، ولكنها لم تتوقف عند مصطلح (التفاعلية)، ولم تعرّفه، أو توضح المقصود به للقارئ العربي الذي يتعرض للفظة بوصفها مصطلحًا أدبيًا-تكنولوجيًا ربما للمرة الأولى.[1]

الإشارة الثانية نجدها عند (د. محمد أسليم)، الذي يعدّ واحدًا من المهتمين بالعلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، وما نتج عن المزاوجة بينهما، وبواقع الحضور العربي على شبكة الإنترنت. وقد قدّم هذا الناقد المغربي من خلال موقعه على الشبكة عددًا من الدراسات والمقالات التي تتناول هذه العلاقة.

في دراسته (المشهد الثقافي العربي في الإنترنت: قراءة أولية) حاول (د. أسليم) تقديم تقييم للحضور العربي على الشبكة، موضحًا صعوبة ذلك لأسباب ذكرها في بداية الدراسة، وقد توصل إلى نتيجة فحواها انعدام الوجود العربي على الشبكة، محاولا تعليل ذلك بأسباب مختلفة ذكرها، يمكن الرجوع إليها في المقال الآنف الذكر.

= http://www.rewayatnet.net/modules.php?op=modload&name=faq&file=index
www.rewayatnet.net

وانظر أيضا موقع روايات (روايات مصرية للجيب) على الرابط: www.rewayat.com

(1) انظر المقال في موقع (جهات الشعر)، على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&id=%091460

والمهم في هذا هو أنه في سياق حديثه عن بناء المواقع العربية على الشبكة أشار إلى غياب «البعد التفاعلي»، مستخدمًا لفظة (التفاعلي) بالمعنى ذاته الذي تُستخدم به في الثقافة الغربية المعاصرة، منتقدًا طبيعة الحضور العربي على الشبكة، والتي تقتصر على تقديم الإبداع بصورة خطية لا تزيد على كونها نسخة إلكترونية للنسخة الورقية الأصلية.[1]

كما نجد إشارة أخرى، ربما تكون أكثر عمقًا، إلى استخدام لفظة (التفاعلية) على النحو الذي تُستخدم به في الثقافة الغربية المعاصرة، وذلك في سياق الحديث عن الأدب المقدم من خلال شبكة الإنترنت، والذي يعتمد على مقدار تفاعل المستخدمين والمتلقين المختلفين معه، وقدرتهم على الإضافة فيه، أو التعديل، أو حريتهم في اختيار الطريقة التي تناسب كلا منهم في قراءته وفهمه وتفسيره.

وهذه الإشارة نجدها عند (د. سعيد يقطين) في كتابه: (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي).[2]

يعدّ هذا الكتاب من الكتب المهمة في هذا الميدان، إذ إنه من أوائل الكتب، وهي قليلة أو نادرة، التي اهتمت بـ(الأدب التفاعلي)، وبـ(النص المتفرع) الذي يتجلى (الأدب التفاعلي) من خلاله.

ويعرّف (يقطين) التفاعل (Interactivity) في المعجم الموجز الذي ألحقه بكتابه بقوله: إن التفاعل في الإعلاميات بمثابة عملية التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق بين الإمكانات التي يقدمها النظام الإعلامياتي للمستعمل، والعكس. ويمكن التدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلا للانتقال إلى صفحة أخرى، كما أن الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة.[3]

---

(1) انظر الرابط: http://www.addoubaba.com/aslim.htm

(2) (النص المترابط) عند (يقطين) هو ما نعتمد له في كتابنا هذا مصطلح (النص المتفرع)، مع الإقرار بعدم وجود تعارض كبير بين المصطلحين العربيين المقابلين للمصطلح الأجنبي (Hypertext). انظر ص5 من هذا الكتاب.

(3) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، مرجع سابق، ص259.

كما يشير إلى وجود معنى آخر للتفاعل، يصفه بأنه أعم من المعنى السابق، وهو ما يتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو يتنقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده. وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع. ولقد ظهرت أعمال أدبية، كالرواية مثلا، أو فنية، كالألعاب، أو الدراما، . . ، تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها، وهي تنهض على أساس التفاعل، أو القراءة التفاعلية.[1]

وبعيدًا عن لفظة (التفاعلية)، يمكن الإشارة إلى كتاب (رواية الواقعية الرقمية)، الذي صدر إلكترونيًا، كما صدر ورقيًا أيضًا، ويتناول فيه مؤلفه الروائي (محمد سناجلة) العلاقة بين الأدب (متمثلا في الرواية) والواقع الافتراضي، محاولا التنظير لها.[2]

في هذا الكتاب، يطرح (سناجلة) فكرة الأدب (الواقعي الرقمي)، من خلال فن (الرواية)، ويتحدث فيه عن تيار أدبي جديد، ذي شقّين، الأول يتعلق بالبنية السردية للنص الروائي، وهو يتفق في هذا الشقّ مع الأدب الغربي المعاصر، القائم على استثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة وتوظيفها أدبيًا، خصوصًا من خلال (الرواية التفاعلية). والثاني يتعلق بالمتن السردي، ولا يعنينا الآن الخوض في تفاصيل ذلك أو بيان تحفظنا على بعض آراء المؤلف في هذا الشق.

والشقّ الأول، في أدب (الواقعية الرقمية) عند (سناجلة)، الذي يتناول البنية السردية يمثل نقطة التقاء بين طرحه، وبين الفكرة الجوهرية للـ(رواية التفاعلية)، إذ تعتمد رواية (الواقعية الرقمية) على تفاعل المتلقي مع النص، ووجود مسارات متعددة، يمكن لكل قارئ أن يختار منها ما يريد في سبيل إكماله قراءة النص الروائي الذي يصبح مالكًا له.[3]

ومع أن (حسام الخطيب) كان من أوائل من تحدث عن العلاقة بين الأدب

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، ص259.

(2) انظر: محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- عمّان، ط1، 2005.

(3) انظر الرواية على الرابط: www.sanajlehshadows.8k.com

والتكنولوجيا من خلال كتابه المبكر (الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع)، إلا أن المتصفح لكتابه هذا لا يجد إشارة إلى الخاصية التفاعلية المميزة للنصوص الأدبية الإلكترونية.[1] ولعلّ كونه أول من كتب في هذا المجال، وأول من اخترق صفوفه من بين النقاد العرب، هو سبب عدم وجود كثير من التفاصيل في عمله الذي يظل محتفظًا بقيمته كباكورة للإنتاج العربي في هذا المجال البيني الذي يأخذ من كل من الأدب والتكنولوجيا بطرف.

ويعدّ كتاب الأستاذ (أحمد فضل شبلول)، الذي يحمل عنوان (أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل)، من الكتب الأولى التي حاولت تتبع العلاقة بين الأدب وشبكة الإنترنت، وتأثير هذه الأخيرة على العملية الأدبية عامة، ومع هذا فإن الكتاب تلمّس عن بعد أبعاد هذه العلاقة، ولم يدخل في تفاصيلها، أو يسبر أغوارها، ويمكن أن يعدّ كتابًا تمهيديًا لمن أراد أن يقترب من هذا المنطقة الحدودية، بين الأدب والتكنولوجيا.

وفي هذا الكتاب، لا ترد لفظة (التفاعلية) تقريبًا، ولا يستخدمها المؤلف للدلالة على العلاقة القائمة بين المبدع والمتلقي، ولا بين مجموعات الأدباء والمتلقين. وكذلك الحال في كتاب (آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية)، لمؤلِّفيْه (حسام الخطيب، ورمضان بسطاويسي).[2]

هذا ما يمكن أن يُقال عن لفظة (التفاعلية- Interactivity) في الثقافة العربية، والتي لم ترقَ حتى الآن إلى أن تكون مصطلحًا.

أما في الثقافة الغربية، في الجهة الأخرى من العالم الواقعي، فتتخذ هذه اللفظة حلّة مختلفة، وتقف على أرضية صلبة ثابتة، ويكاد يجمع المستخدمون لها في الوقت الراهن، ومنذ حوالي عشر سنين خلت، على دلالة واحدة لها، أو دلالات عدّة تدور حول محور واحد في النهاية.

وسأعمل، من خلال الصفحات القادمة، على بيان هذه اللفظة/ المصطلح،

---

(1) حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، مرجع سابق.

(2) انظر: أحمد فضل شبلول، أدباء الإنترنت.. أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 1999. حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، مرجع سابق، 2001.

وتتبعها في الدراسات الأدبية النقدية الغربية. ولا بد من الإشارة إلى أن تحوّل هذه اللفظة إلى مصطلح في ميدان الأدب الإلكتروني قد فرض على الدراسة البدء في تتبع هذه الكلمة من حيز النقد الأدبي، الذي اتخذت فيه موقعًا متميزًا، والاتكاء عليه في تتبع معناها الاصطلاحي كما وضعه النقّاد (التكنوأدبيون).

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى أن لفظة (التفاعلية- Interactivity) موجودة في الثقافة الغربية على مستويين:

- الأول: النظرية النقدية.
- الثاني: الأدب الإلكتروني.

والملاحظ أن استخدامها في أي من هذين المستويين، في هذه الثقافة، لا يفضُل استخدامها في المستوى الآخر، بل إنها تمثل ركيزة أساسية في المستويين معًا، في حين تجد لها حيزًا مقبولا ومعقولا في الثقافة العربية على المستوى الأول، ولا تكاد تجد لها مكانًا يُذكر على المستوى الثاني، مما يدل على عدم استيعابها عربيًا في مستواها الثاني حتى هذه اللحظة، إذ بمجرد أن تستوعبها مجموعة من الأدباء، أو النقاد، أو العلماء ستحقق بعض الانتشار في الأوساط الأدبية التكنولوجية المشتركة.

وبالالتفات نحو الجهة الغربية من العالم الواقعي مرة أخرى نجد أن استخدام لفظة (التفاعلية) في المستوى الأول المذكور أعلاه واضح وغير خافٍ، إذ لا يغيب عن ذهن أي متخصص في الأدب ونقده الدور التفاعلي المُلقى على عاتق المتلقي، في النظريات النقدية التي التفتت إليه في منتصف ستينيات القرن الماضي، كـ(نقد استجابة القارئ- Reader- Response Criticism)، و(نظرية التلقي- Reception Theory)، التي أطلقتها جماعة مدرسة كونستانس الألمانية، والتي كان من أبرز أعلامها (ياوس-Jauss) و(إيزر- Iser)، وغيرهما.

في مثل هذه الاتجاهات، المتلقي هو سيد الموقف، والمبدع لا يملك نصه بعد أن يقذف به إلى المتلقي، ولا يوجد معنى وحيد للنص، إذ يمكن أن يتم تفسيره وتأويله بأوجه مختلفة، بناء على اختلاف شخوص المتلقين، وظروفهم، ومستوياتهم الأكاديمية والاجتماعية والاقتصادية، وتوجهاتهم السياسية والدينية والثقافية، وحالاتهم النفسية، وغير ذلك. كل هذا من شأنه أن يؤثر في طبيعة فهم

كل متلق للنص ذاته، وبالتالي، أصبح للنص الواحد الكثير من التفسيرات والتأويلات، التي لا يهم أيها أقرب إلى ما أراده المبدع، لأن نية المبدع أثناء إنشائه نصه، أو معناه الذي أراد تحقيقه من خلال هذا النص، لم يعد شيئًا ذا قيمة تُذكر عند أرباب هذه الاتجاهات.

وبناء على هذا كثر الحديث عن موت المؤلف، ولا مركزية النص، وتعدد القراء، وتعدد معاني النص، وقابليته للتفسير بمعانٍ مختلفة، وعدم وجود معنى وحيد للنص أيًا كان.. إلخ

وقد أشار أحد الباحثين (Raine Koskimaa) في كتاب إلكتروني هو (الأدب الرقمي: من النص إلى النص المتفرع وما وراءه- Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond) إلى أن مصطلح (التفاعلية) مصطلح إشكالي أدبيًا، لأن كل أدب تفاعلي في النهاية، وقد طُوِّر هذا الجانب كثيرًا في النقد الحديث، خصوصًا في مجال (جماليات التلقي) و(دراسات استجابة القارئ)، التي تتخذ من فعالية المتلقي في العملية الإبداعية نقطة بداية لأبحاثها التطبيقية.[1]

والحديث عن النظريات المتجهة إلى القارئ أو المتلقي متشعب، والأمثلة على استخدام لفظة (التفاعلية) في هذا المستوى كثيرة جدًا، ولا مجال هنا لتتبعها أو التمثيل عليها، إذ إنها أشهر من أن يُمثَّل بها أو لها، والعلاقة بين هذه النظريات والأدب التفاعلي عامة وثيقة جدا، لذلك سأرجئ الدخول في التفاصيل إلى الفصل المخصص لفحص العلاقة بين الأدب التفاعلي، والنظرية النقدية الحديثة، وأعود للحديث عن المستوى الثاني لاستخدام لفظة (التفاعلية) في الثقافة الغربية الحديثة.

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن لفظة (التفاعلية- Interactivity) أصبحت في الثقافة الغربية المعاصرة مصطلحًا دارجًا، يستخدم بكثرة، ودون اضطراب غالبًا، في الكتابة الأدبية النقدية التي تتخذ من التقاطع القائم بين الأدب والتكنولوجيا محورًا لها، تبني عليه آراء بالغة الدقة والتعقيد، وعلى قدر من الحساسية والأهمية، تتعلق

(1) Raine Koskimaa, Digital Literatur: From Text to Hypertext and Beyond, Electronic Book:
http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/chapter1.htm

ببيان أهميته في ساحة الأدب الإلكتروني، بلغت حد التنظير له، والتفريق بين مظاهره المختلفة.

يرى (لويس أراتا- Luis O. Arata) أن معنى (التفاعلية- Interactivity) الذي يسيطر على الوسائط الرقمية يتمدد إلى الخلف حتى يمكّننا من رؤية جذور الإبداع الإنساني، إذ يذكر في مقالة له بعنوان (انعكاسات حول التفاعلية- Reflections about Interactivity)[1]، أن مفهوم (التفاعلية) يظهر في مفهوم (التطهير المأساوي- Tragic Catharsis) عند (آرسطوطاليس- Aristotle)، وفي متعة المحاكاة التي أشار إليها في كتاب (فنّ الشعر- Poetics).

ولا يخفى أن (أراتا) يحاول أن يؤصل للمصطلح، وأن يبين المصدر الذي انحدر منه، إذ يرى أن هذا المفهوم الذي يعمل على غمر الحدود التقليدية بين النصوص يستدعي فعليًا خصائص إبداعية كانت موجودة من قبل، ولكنها إما أن تكون قد توقفت عن النمو، أو أنها أُهملت حينًا من الدهر، والآن عادت إلى السطح مرة أخرى في حلة جديدة.

إن استكشاف (التفاعلية)، في هذا العصر، يعيدنا إلى جذور الإبداع الأدبي والدرامي، ويأخذنا إلى ما وراء الإشكاليات الكلاسيكية، كسؤال (إيكو) عما إذا كانت النصوص تُستخدم أو تُؤوَّل! إن التأويل يصبح واحدًا من الاستخدامات المتعددة للنصوص أكثر من كونه بديلا عنها. والعمل الأدبي ليس مرآة للواقع، ولا موضوعًا ثابتًا، وهكذا، فإن استدعاء استخدامات أخرى للأدب يتضمن إمكانيته للتزييف والتشكل، التي تعدّ خاصية تفاعلية أساسية (جوهرية).[2]

ويرى عدد من العلماء الغربيين أن هذه اللفظة لا تعني القدرة على الإبحار في العالم الافتراضي وحسب، بل تعني قوة المستخدم وقدرته على التغيير فيه. إن تحريك المشاعر والاستمتاع بحرية الحركة لا يعنيان تأكيد العلاقة التفاعلية بين المستخدم وبيئة ما: المستخدم يستمد رضاه التام من اكتشافه الحقل المحيط به. إنه من الممكن أن يتورط في العالم الافتراضي، ولكن عمله لن يقدم نتائج دائمة

---

(1) موجودة على شبكة الإنترنت في موقع .(mit communications forum) انظر الرابط: http://web.mit.edu/comm-forum/arata.html

(2) انظر الرابط: http://web.mit.edu/comm-forum/arata.html

أو مهمة. في النظام التفاعلي الحقيقي، العالم الافتراضي يجب أن يستجيب لعمل (نشاط) المستخدم.[1]

وقد توقف (كوسكيما) عند الفرق بين (التفاعلية) في الأدب الورقي التقليدي، ونظيرتها في الأدب الإلكتروني (الرقمي)، فقال نقلا عن (إسبن آرسيث- Espen Aarseth) بوجود أربعة أنواع لوظائف المتلقي/ المستخدم، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصًا حتى يصح وصفه بـ(التفاعلية)، وهذه الوظائف هي: التأويل، والإبحار، والتشكيل، والكتابة.

يرى (آرسيث)، كما ينقل عنه (كوسكيما)، أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة. وعندما يقرأ قارئ نصًا إلكترونيًا فإنه، بالإضافة إلى التأويل، يبحر بفعالية في طريقه في شبكة الإنترنت من خلال مسارات النصية المتفرعة. وعلاوة على ذلك، قد يُسمح للمتلقي/ المستخدم بتشكيل النص، كإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية النص المتفرع. التشكيل يعني إعادة بناء النص في حدود معينة.

أما الوظيفة الأخيرة للمتلقي/ المستخدم فهي الكتابة، وتعني أنه قد يُسمح للمتلقي/ المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة- Programming).

ويرى (كوسكيما) أن مطالبة المتلقي/ المستخدم المشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية (النص المتفرع) بسبب صفة (التفاعلية) التي تلازمه، إذ يصبح القارئ كاتبًا. ومع ذلك، يظل هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي تعرض على قرائها وظيفة الكتابة (وقد تكون مطالبة القارئ المشاركة في بعض النصوص مقبولة بالمعنى المجازي فقط)، ومثل هذه النصوص قليل أو نادر إلى حد ما.[2]

وتشير لفظة (التفاعلية) إلى علاقات متداخلة فعالة بين المشاركين والوسائط.

---

(1) Marie-Laure Ryan- Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory. Website:
http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi.readings/ryan.html

(2) Raine Koskimaa, Digital Literatur: From Text to Hypertext and Beyond, Electronic Book:
http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/chapter1.htm

ولهذه التفاعلات أنواع كثيرة، تتعدد بتعدد الفنانين الذين يبدعونها. والذي أضافته الوسائط الرقمية الجديدة هو توسيع مجال الاهتمام ليتجاوز الموضوع المنجَز (المبدَع)، وللمشاركة في عملية تشغيل تفاعلات متعددة. ويمكن القول إن (التفاعلية) في شكلها العام هي أسلوب إبداع، وطريقة وجود، ومنظور. والخصائص الأساسية لمثل هذا المنظور يمكن أن تُصنَّف مبدئيًا إلى أربعة حقول:

- إن المنهج التفاعلي يفضل استخدام وجهات النظر المتعددة، التي يمكن أن توجد في آن واحد.
- إنه يحتفي بالقيمة الخلاقة للمشاركة.
- إنه بؤرة الانبثاق، والمركز الذي تنفجر عنه الرؤى المختلفة والمتعددة.
- إنه يهدف في غايته النهائية إلى أن يكون براغماتيًا (عمليًا).[1]

ودرجة (التفاعلية) في نظام الواقع الافتراضي تعتمد على عوامل مختلفة، منها:

- السرعة، التي تشير إلى معدل استيعاب المادة المدخلة إلى البيئة الوسيطة.
- المدى، الذي يشير إلى عدد الاحتمالات للفعل في أي زمن معطى.
- التنظيم، الذي يشير إلى قدرة النظام على تنظيم سيطرته على التغييرات في البيئة الوسيطة، في حالة طبيعية، يمكن التنبؤ بها.[2]

وليس هذا كل ما يمكن أن يُقال عن (التفاعلية) في الثقافة الغربية، إذ إن البحوث والدراسات والمؤلفات والمؤتمرات التي اهتمت بالتنظير لهذا المصطلح غربيًا أكثر من أن يتم إحصاؤها، أو حصر ما فيها، ولكنني أردت تعريف القارئ العربي بأهم ملامح هذا المصطلح، الذي يجهله، بهذا المعنى الاصطلاحي الجديد، أغلب القراء العرب ومعظم مستخدمي شبكة الإنترنت، والذين قد يمارسون دلالته في شكل من أشكال تجليها على نحو تلقائي، ولكن دون وعي منهم بالمصطلح أو بمفهومه.

---

(1) انظر الرابط: http://web.mit.edu/comm-forum/arata.html

(2) Marie-Laure Ryan- Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory. Website:
http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi.readings/ryan.html

ولا بد من الوقوف على أسباب هذا (الجهل)، لمعرفة العوامل التي أدت إلى انحسار نجم هذا المصطلح في العالم العربي، مع أن كل ما يحدث في العالم حولنا يوجهنا نحوه قسريًا، ودون أن يكون لنا الخيار في ذلك، ومع هذا لا يوجد له إلا آثار بسيطة، تظهر على استحياء في بعض الدراسات العربية التي تعدّ على أصابع اليد الواحدة.

إن (التفاعلية) ليست مصطلحًا أدبيًا أو إنترنتيًا أو تكنولوجيًا وحسب، ولا يجب أن تؤخذ دلالة اللفظة على هذا الوجه فقط، بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط حياة، ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة يومية، فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل حياته لا بد له أن يتفاعل على نحو لا إرادي مع ما يقدم له من نصوص أدبية أو غيرها، ورقية كانت أو إلكترونية، ومن كان شأنه تطوير أسلوب تفاعله مع هذه الأمور، والرقيّ بها مع ما يستجد بمرور الزمن من شأنه أيضًا أن يطور نمط تفاعله مع النصوص طالما تطورت طبيعة النصوص ذاتها، وتغير الوسيط الحامل لها، والعكس بالعكس.

ولعل الأسباب التي أدت إلى شيوع لفظة (التفاعلية) في الثقافة الغربية، وعدم وجودها في الثقافة العربية الأدبية الإلكترونية تتعلق بهذا الذي سبق ذكره، وبكثير غيره. ولكنني سأتوقف عند بعض الأسباب التي أعتقد أنها كانت من أكبر العوائق التي حالت دون شيوع اللفظة بوصفها مصطلحًا معبرًا عن نمط جديد من أنماط الكتابة الأدبية وغير الأدبية.

1- عدم شيوع استخدام الإنترنت في الدول العربية.

وهذا السبب يقودنا إلى الحديث عن إشكالية الأمية في العالم العربي. وإذا كنّا إلى ما قبل عقد من الزمان نتحدث عن أمية واحدة، هي أمية القراءة والكتابة، وهي ما يُطلق عليه اسم الأمية التقليدية، التي لم نوفّق في التخلص منها حتى الآن، فإننا اليوم نواجه نوعًا آخر من الأمية، يُطلق عليها اسم الأمية الحديثة، وهي أمية الحاسوب، وتطلق على من لا خبرة له في استخدام جهاز الحاسوب بحِرَفية ومهارة.

وقد جاء في تقرير منظمة الأمم المتحدة للثقافة والعلوم والتربية (اليونسكو) في عام (2003م) أن نسبة الأمية في الوطن العربي كانت حوالي (40٪) من إجمالي

السكان فيه، أي أنه يوجد لدينا نحو 70 مليون أمي ممن لا يجيدون القراءة والكتابة، أي الأمية التقليدية، فماذا ستقول التقارير عن نسبة أولئك الذين ينتمون إلى الأمية الحديثة في العالم العربي؟! من المستحسن عدم معرفة الجواب حاليًا، على أمل أن يتغير الحال إلى الأفضل في المستقبل القريب!!

والذي تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أن نسبة مستخدمي شبكة الإنترنت في العالم العربي لا تتجاوز (1٪) من إجمالي مستخدمي شبكة الإنترنت في العالم.[1] وهذه النسبة تحمل دلالة كافية تغنيني عن التعليق عليها.

2- طبيعة الحضور العربي على شبكة الإنترنت.

وإذا حددنا نطاق الحديث، وقصرناه على هذه النسبة القليلة التي تستخدم شبكة الإنترنت، فيحق لنا أن نتساءل: ماذا يقدم الفرد العربي، من خلال هذا العدد الضئيل من المستخدمين، للعالم عبر شبكة الإنترنت؟ مما لا شك فيه أن بعض الأفراد، وبعض الهيئات، وبعض المؤسسات الحكومية وغير الحكومية، وبعض الجامعات، قد قدّم للعالم ما يستطيع أن يقدمه عبر هذه الشبكة، ولكن ما موقع ما يُقدّم عربيًا مما يُقدم على مستوى العالم من خلال الوسيط نفسه؟ ومن المستحسن أن يبقى هذا السؤال معلقًا أيضًا دون إجابة.

لقد تساءل (سعيد يقطين) في كتابه (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) قائلا: «فمتى نقرأ أول رواية تفاعلية؟ ومتى نقرأ الشعر والدراما التفاعلية؟ ومتى نشاهد الفيلم التفاعلي؟».[2]

وإذا كنا قد قرأنا الرواية التفاعلية الأولى، قبل أن يكتب (يقطين) كلماته هذه فعلا، فإن سؤاله يبقى مشرعًا ومشروعًا، إذ كم سنحتاج من الوقت كي نقدم للعالم رواية تفاعلية أكثر تقنية وحِرَفية من روايتنا التفاعلية العربية الأولى (ظلال الواحد)، ومتى سنقدم له شعرًا تفاعليًا، ومسرحًا تفاعليًا، وفيلمًا تفاعليًا؟ سؤال آخر ينتظر إجابة محسن يرمي بها إليه!!

---

(1) حسن مدن، الإنترنتيون العرب2، جريدة (الخليج) الإماراتية، الشارقة، الإثنين، 23/ 5/ 2005. انظر المقال على الرابط التالي:
http://www.alkhaleej.ae/articles/show_article.cfm?val=167849

(2) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، مرجع سابق، ص244.

3- نوعية المرغوب عربيًا مما يقدم على الشبكة.

تقدم شبكة الإنترنت الغث والسمين، والجيد والسيئ، والمفيد والضارّ، وما توصلت إليه الدراسات والأبحاث والمؤتمرات، في جميع المجالات؛ فعلى سبيل المثال، توجد على الشبكة مواقع يزيد عددها على الأحد عشر ألف موقع باللغة الإنجليزية، حسب محرك البحث (Google) خاصة بلفظة (Interactivity) وحدها، ولكن أين الباحث العربي؟ وأي الناقد العربي؟ وأين الأكاديمي العربي الذي يريد أن يطور نفسه ومادته، وأن يرقى بتلاميذه؟ وأين المواطن العربي الذي يريد أن يواكب العصر؟

إن ميول المستخدم العربي لشبكة الإنترنت تبقى موضع سؤال، والمواقع التي يقبل عليها جزء كبير من مستخدمي الشبكة من العرب أيضًا موضع سؤال. وإجابة مثل هذه الأسئلة تحتاج إلى استبانات تعتمد على الصراحة والجرأة في وضع بنودها، والصراحة والصدق في وضع إجاباتها، ولا أعرف إن كان ذلك ممكنًا أم لا!

ويمكن الاستشهاد في هذا السياق بمثال واحد فقط، ذكره (د. حسن مدن) في أحد مقالاته في عموده اليومي بجريدة (الخليج) الإماراتية، إذ يذكر أن (د. نصر الدين لعياضي) أجرى دراسة حول (شباب الإمارات والإنترنت)، وجد فيها أن ربع العينة التي أجرى عليها (د. لعياضي) الدراسة تستخدم شبكة الإنترنت لتحميل الموسيقا والألعاب، للدرجة التي تثير سؤالاً ساخرًا: هل أن الإمكانيات المتوفرة في بيوتنا من عتاد الألعاب الإلكترونية، وأجهزة التقاط برامج القنوات التلفزيونية، والمحطات الإذاعية، لا تكفي الشاب الإماراتي الذي يسخّر الإنترنت للعب أيضًا؟![1]

ومما يدعم هذا الرأي نتائج الدراسة الميدانية التي أجرتها شركة (بوز الن هاملتون)، عن واقع تقنية المعلومات والاتصالات في تسع دول عربية، وهي جزء من تقرير صدر عن المنتدى الاقتصادي العالمي الذي يعقد كل عام في مدينة

(1) حسن مدن، الإنترنتيون العرب، جريدة (الخليج) الإماراتية، الشارقة، الأحد، 22/ 5/ 2005. انظر المقال على الرابط التالي:
http://www.alkhaleej.ae/articles/show_article.cfm?val=167591

(دافوس) السويسرية. لقد كشف التقرير، فيما كشف، عن ارتفاع نسبة إقبال العرب تحت سن العشرين عامًا على ألعاب الكومبيوتر ومواقع المحادثة بدلا من التوجه للمواقع العلمية.[1]

4- متوسط سن المستخدمين العرب للشبكة.

لا شك أن العمر عنصر مهم في طبيعة استخدام شبكة الإنترنت. ومن الواضح أن معظم مستخدمي هذه الشبكة في العالم العربي هم من فئة الشباب وما دون، أي الأطفال، وميول هاتين الفئتين لن تكون إلى القضايا الأدبية، أو السياسية، أو الاقتصادية، أو غير ذلك من المواضيع الجادّة والمسؤولة، بقدر ما ستكون متجهة نحو الألعاب الإلكترونية، وغرف المحادثة، ومواقع الترفيه، وما شابه ذلك.

ومن المعروف أن معظم الأدباء العرب المخضرمين لم يتمكنوا من كسر رهبة التكنولوجيا، والتعامل مع جهاز الحاسوب بالأريحية ذاتها التي كانوا يتعاملون بها مع الورق، أو حتى مع آلة الطباعة، ولعلهم يشتركون في هذا مع (كوسكيما) الذي قال عن تجربة شخصية إن الأدب لا يزال في معظمه يميل إلى الشكل التقليدي للصفحة، وكأنه يقصد به الشكل الورقي، أو الشكل المطبعي الناتج عن استخدام الآلة الكاتبة، وأنه لم يستطع بعد التأقلم مع الشكل الذي يقدمه جهاز الحاسوب.[2]

5- عزلة الأدب والأديب العربي عن محيطه.

يبدو أن الأديب العربي يعيش في عزلة عن البيئة المحيطة به. وقد أدت عزلة الأديب إلى عزلة أدبه معه.

إن تقوقع الأديب العربي على نفسه وأدبه، وعدم إفادته من المجالات

---

(1) هند الخليفة، المرأة والأمية الحاسوبية.. كيف السبيل إلى محوها، بتاريخ 15/8/2004، على الرابط التالي:
http://www.ehcconline.org/information_center/wmview.php?ArtID=358

(2) Raine Koskimaa, Digital Literatur: From Text to Hypertext and Beyond, Electronic Book:
http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/chapter1.htm

الأخرى التي يمكن أن تغنيه وأدبه أدى إلى بقاء معظم الأدب العربي تقليديًا شكلا، أي في صيغته الورقية، ومضمونًا، أي في طبيعة المواضيع التي يطرقها، والرؤى التي يطرحها.

إن الأدب العربي المقدم من خلال العالم الافتراضي وشبكة الإنترنت لا يمثل، في معظمه، سوى نسخة إلكترونية للنسخة الورقية، أي أن الأديب العربي إن تعامل مع شبكة الإنترنت، أو استعان بأحد التقنيين لتصميم موقع له ينشر من خلاله أعماله الإبداعية، فإنه لا يطمح إلى أكثر من نشر أدبه إلكترونيًا لإيصاله إلى جمهور أكبر من القراء، دون أن يفكر في استثمار الإمكانات والخصائص التي تتيحها التقنية الحديثة لتقديم نص متواكب مع العصر الذي يعيش فيه، ومعبر عنه.

ويمكن القول إن هذا هو حال الجيل الناشئ من الكتاب أيضًا، إذ إنهم وجدوا في هذه الشبكة مبتغاهم للنشر السهل، والشهرة السريعة، فقدموا نصوصًا ورقية تمامًا ولكن عبر شاشة الحاسوب، دون أن يستغلوا ما تمنحه لهم هذه الشبكة دون مقابل يُذكر، إلا استثناء واحدًا نأمل أن يتكرر.

تعليق ختامي

بعد هذا التطواف في الفضاء الافتراضي الذي ضمّ، فيما يضمّ، الأدبَ فظهر من خلاله في حلّة جديدة لم تكن ممكنة قبل أن تدبّ التكنولوجيا إلى جميع أوصال الحياة اليومية، وتؤثر في جوانبها المختلفة، بما فيها الإبداع الأدبي، يمكننا القول إن الأدب قد استطاع التعايش مع الإيقاع التكنولوجي الجديد الذي يسم الحياة العصرية، بل إنه استطاع التماهي معه، وإنتاج أنماط أدبية جديدة، عبارة عن اتّحاد الأدب مع التكنولوجيا، فكان الأدب الإلكتروني، أو الرقمي، وكان (الأدب التفاعلي). وإذا كان الأدب التكنولوجي أو الرقمي لا يمثل أكثر من وسيلة لعرض المادة الأدبية الورقية على صورة رقمية، فإن (الأدب التفاعلي) يمثل شكلا أكثر عمقًا من أشكال اقتران الأدب بالتكنولوجيا، وهو في النهاية لا يقدم لنا صورة رقمية لنصوص يمكن أن توجد ورقيًا، بل إنه لا يمكن لنصوص هذا النوع من الكتابة الأدبية أن توجد في صيغة ورقية، أو أن تستغني عن التكنولوجيا في وجودها وكينونتها. كما أنه أصبح حديث الساحات الأدبية والنقدية والتكنولوجية في غرب العالم وشرقه، مما يستدعي تفصيل الحديث عنه في الفصل القادم،

والكلام على أشهر الأجناس الأدبية التي ظهرت في هيئة تفاعلية في الأدب الغربي على الأقل، حتى يتعرّف إليها القارئ العربي، ويحيط علمًا بما يشغل الأدباء والنقّاد والمهتمين من الحاسوبيين بالعلاقة القائمة بين الأدب والتكنولوجيا، بحيث أصبحت مفردات هذه العلاقة ونتائجها تُدرَّس في جامعاتهم، الواقعية والافتراضية، كما أصبحت تحتلّ حيّزًا كبيرًا من المواقع الإلكترونية، تعريفًا بها، وتنظيرًا، وتطبيقًا أيضًا.

وسيتوقف الفصل القادم عند أهم الأفكار التي طرحها مؤسسو هذه الأجناس الأدبية في حلّتها الجديدة. كما سيتوقف عند منظّريها الذين تكلفوا عناء التنظير لها والتعريف بها، وشرح كيفية تطبيقها وممارستها عمليًا، وبيان سبل تجاوز الصعوبات والتحدّيات التي اعترضتهم في بدايات ظهور هذه الأجناس الأدبية الإلكترونية.

أما الأجناس الأدبية التي سيتناولها الفصل القادم فهي: (القصيدة التفاعلية)، و(المسرحية التفاعلية)، و(الرواية التفاعلية).

الفصل الثاني

مدخل إلى الأدب التفاعلي

ولد هذا الجنس الأدبي الجديد في رحم التكنولوجيا، لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي، أو الأدب الإلكتروني، ويمكن أن نطلق عليه اسم الجنس (التكنو-أدبي)، إذ ما كان له أن يتأتى بعيدًا عن التكنولوجيا التي توفر له البرامج المخصصة (Software) لكتابته، وفي حالة عدم الاستعانة بهذه البرامج، فلا بد من الاستعانة بالخصائص التي تتيحها كتابة نص إلكتروني قائم على الروابط والوصلات على أقل تقدير.

وبهذا يسهل فهم وصف هذا الجنس بـ(الأدبية والإلكترونية) معًا؛ فهو أدبي من جهة لأنه في الأصل إما أن يكون شعرًا، أو مسرحية، أو قصة، أو رواية، وإلكتروني، من جهة أخرى، لأنه لا يمكن لهذا الفن الأدبي، أيًا كان نوعه، أن يتأتى لمتلقيه في صيغته الورقية، ولا بد له من الظهور في الصيغة الإلكترونية، خصوصًا مع تعذر محاولات تحويل بعض نصوصه من الإلكترونية إلى الورقية التي قام بها أحد الروائيين، والذي سنتوقف عنده في هذا الفصل.

ويعتمد هذا الجنس الأدبي الجديد في ظهوره إلى حيز الوجود على استخدام خصائص النص الجديد، أقصد النص الذي يطل علينا عبر شاشة الحاسوب، وهو ما اصطُلح عليه باسم (النص المتفرع- Hypertext).

ولا بد من تأكيد أن النسق الحامل لهذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد هو النسق الإيجابي، بما يتيحه من إمكانيات تشجع الأدباء المبدعين على شحذ خيالاتهم، وإطلاق أعنتها، لاستثمار كل معطيات هذا النص وإمكانياته التي لا تحدّها حدود.

المبحث الأول: القصيدة التفاعلية - Interactive Poem :

تمثل (القصيدة التفاعلية) مصطلحًا ناضجًا في الثقافة الغربية المعاصرة، إذ مضى على ممارسة هذا الجنس الجامع بين الأدب والتكنولوجيا ما يقارب الخمسة عشر عامًا، هي عمر أول قصيدة تفاعلية غربية.

ولا يتردد مبدعو هذا النمط من الكتابة الأدبية في الاستفادة من كل المتاح لهم للخروج بالنص الشعري من دائرته التقليدية الضيقة، وتقديمه إلى عدد أكبر من الجمهور المنكبّ على شبكة الإنترنت يمخر عبابها، واجدًا فيها كل شيء إلا الأدب والفن والشعر، لذلك عمدوا إلى تقديم الفن الشعري بأسلوب يناسب الطابع الرقمي المهيمن على معظم جوانب الحياة في هذا الوقت.

ومصطلح (القصيدة التفاعلية) هو أحد المصطلحات المستخدمة للتعبير عن النص الشعري الذي يقدم عبر الوسيط الإلكتروني، مع تأكيد ضرورة تميّزه بعدد من الخصائص والصفات التي يمكن بموجبها إطلاق صفة (التفاعلية) عليه.

ويقابل مصطلح (القصيدة التفاعلية) العربي مصطلح (Interactive Poem) أو (Hyperpoem)، في الإنجليزية.[1]

ومن المصطلحات المستخدمة في هذا السياق أيضًا، مصطلح (Digital Poem)، الذي تُرجم عربيًا إلى (القصيدة الرقمية)[2]، ومصطلح (Electronic Poem)، الذي تُرجم عربيًا إلى (القصيدة الإلكترونية)[3]، مع قلة شيوع هذا المقابل العربي واستخدامه.

وقبل تعريف (القصيدة التفاعلية) لا بد من الإشارة إلى وجود فروق جوهرية بين المصطلحات السابق ذكرها (التفاعلية، الرقمية، الإلكترونية)، مع أنها تشترك

---

(1) استخدم الدكتور (سعيد يقطين) هذا المصطلح في كتابه (من النص إلى النص المترابط). راجع الكتاب المذكور.

(2) استخدمت الأستاذة (مرح البقاعي) هذا المصطلح في مقالة لها بالعنوان نفسه. القصيدة الرقمية، إبريل 2004، انظر الرابط:
http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId=8&id=333

(3) استخدم الأستاذ (أحمد فضل شبلول) هذا المصطلح في مقالة له بعنوان: "القرد والغيلم.. من عالم كليلة ودمنة إلى عالم النشر الإلكتروني، موقع (ميدل إيست أون لاين)، على الرابط التالي:
http://195.224.230.11/culture/?id=24107

جميعها في أنها تشير إلى النصوص الشعرية التي تُقدم عبر الوسيط الإلكتروني

وأول هذه الفروق هو أن الشاعر إذا تجاوز الصيغة الخطية المباشرة والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، واعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النص، مستفيدًا من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة، تصبح القصيدة التي يقدمها (تفاعلية). وتعتمد درجة تفاعليّتها على مقدار الحيز الذي يتركه المبدع للمتلقي، والحرية التي يمنحها إياه للتحرك في فضاء النص، دون قيود أو إجبار بأي شيء، أو توجيه له نحو معنى واحد ووحيد.

أما (الشعر الرقمي) و(الشعر الإلكتروني) فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامة؛ فمصطلح (الشعر الرقمي) يشير إلى نص مقدم من خلال شاشة الحاسوب دون أي شروط أخرى، في الوقت الذي يمكن أن يقدم ورقيًا أيضًا، وكذلك (الشعر الإلكتروني).

أما سبب تسمية الشعر المقدم من خلال الشاشة الزرقاء بالـ(شعر الرقمي) مثلا، فيعود إلى أنه يُقدَّم رقميًا على شاشة الحاسوب، الذي يعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (0/ 1) في التعامل مع النصوص أيًا كانت طبيعتها.

أما سبب تسميته بالـ(شعر الإلكتروني) فقد يعود إلى طبيعة الوسيط الحامل له، إذ أصبح يُقدّم عبر الوسيط الإلكتروني بعد أن كان يقدّم عبر الوسيط الورقي.

وقد يختلف (الشعر الإلكتروني) و(الشعر الرقمي) عن النص الورقي في أنه يستخدم عددًا من التقنيات التي لا يوفرها النص الورقي التقليدي، كالاستعانة بالصوت والصورة وغير ذلك، ولكنه في الوقت نفسه لا يكون تفاعليًا، لأنه يقدم للقارئ نصًا جاهزًا، وهذا النص الجاهز لا يستدعي من المتلقي إلا أن يستقبله كما هو، دون أن يشارك فيه، أو أن يحاول أن يغوص فيه بشكل مختلف عن الشكل الذي بناه عليه مبدعه.

وبناء على ما تقدم، يمكن تعريف (الشعر الرقمي)، و(الإلكتروني)، بأنهما مصطلحان مستخدمان للدلالة على تطبيقات أدبية إبداعية متنوعة، لأعمال مبنيّة على برامج (Flash) و(DHTML)، وغيرها، من خلال معطيات (النص المتفرع)، أو (النص الشبكي)، أو (أدب الشبكة- Web Art).

وتتبادل هذه المصطلحات المواقع مع بعضها للتعبير عن الثقافة الإبداعية

الممارسة من خلال التطبيقات التكنولوجية المختلفة. ويقدم (الشعر الرقمي) للإبداع الأدبي حقلا نصيًا، جديدًا، ممتدًا، ينقل الكتابة إلى ما وراء الكلمات، باتجاه العلاقات بين الإشارات، وأنظمة الإشارات، واتحادها وافتراقها، وتفاعلها مع بعضها. ولكن هذه العلاقات المتأصلة في (الشعر الرقمي) مختلفة ومتنوعة كاختلاف الممارسة الفعلية ذاتها وتنوعها.(1)

ومن الأمثلة على (القصائد الإلكترونية)، أو (القصائد الرقمية) الموجودة على شبكة الإنترنت، والتي لا يمكن عدّها (قصيدة تفاعلية) قصيدة (Candles for a Street Corner)، لـ(روبرت كاندل-Robert Kendall).(2)

في هذه القصيدة يمكن منذ البداية أن يختار المتلقي/ المستخدم الطريق الذي يريد أن يسلكه في قراءته لها، إن كانت قراءة خطية تقليدية، دون أن يستعين فيها بأي شيء خارج حدود النص المكتوب، أو أن يستخدم فيها الخصائص المتاحة، الصوتية، والحركية، والجرافيكية المصاحبة للنص المكتوب، والتي يمكن تفعيلها أو تعطيلها بحسب رغبة المتلقي/ المستخدم.(3)

والملاحظ أن الطريقة الأولى هي بمثابة نسخة إلكترونية للنص الورقي الذي يمكن أن يتوفر في الديوان المطبوع للشاعر.

أما الطريقة الثانية، فتعتمد إلى حد ما على توظيف الخصائص التقنية التي يتيحها (النص المتفرع)، أو غيره من النصوص الإلكترونية المتاحة، والتي يمكن من خلالها دمج الصوت البشري، بالصوت الموسيقي، بالمؤثرات الطبيعية، بالصور الحية، والجرافيكية، والرسوم المتحركة، والمخططات البيانية. ومع ذلك، لا ترقى هذه الطريقة لأن تكون (تفاعلية)، لأن دور المتلقي/ المستخدم فيها معطّل، إذ لا يمكنه أن يقدم أي شيء للنص، ولا يمكنه أن يغير من المعاني التي ضمّنها المبدع نصه، وسيظل متلقيًا لإبداع شخص آخر، ولمعنى واحد، ثابت، لا حول له ولا قوة في صياغته وإنتاجه.

---

(1) انظر الرابط: http://www.uiowa.edu/˜iwp/newmedia/abstracts/memmott.html

(2) سيأتي الحديث عنه فيما بعد.

(3) انظر القصيدة على الرابط التالي:
http://www.bornmagazine.org/projects/candles/video.htm

ولعلّ الدخول على الرابط التالي:

/http://www.bornmagazine.org/projects/candles

سيساعد في إدراك الفرق بين المصطلحات السابقة (الإلكترونية)، و(الرقمية)، و(التفاعلية)، إذ سيعمل على تكوين صورة عن القصيدة في حال كونها (إلكترونية) أو (رقمية) فقط، لكي تسهل مقارنتها بما سيأتي الحديث عنه من خلال الصفحات التالية عن (القصيدة التفاعلية).

وسأعتمد في حديثي عن الشعر المقدم إلكترونيًا مصطلح (القصيدة التفاعلية) أو (الشعر التفاعلي) اتّساقًا مع بقية المصطلحات المعتمدة والمستخدمة في هذا الكتاب، وتأكيدًا على البعد التفاعلي في النصوص المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني، والتي تتميز عن النصوص الورقية بدرجة ما تتضمنه من (تفاعلية)، بحسب المعنى الذي مرّ الحديث عنه نهاية الفصل السابق.

- **تعريف (القصيدة التفاعلية):**

تُعرَّف (القصيدة التفاعلية) بأنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدًا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدًا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيًا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرًا مشاركًا فيها.[1]

إنها باختصار، تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق، كما عرّفها (لوس غلايزر- Loss Pequeno Glazier) مدير مركز الشعر الإلكتروني على شبكة الإنترنت.[2]

---

(1) انظر تعريف القصيدة التفاعلية على الروابط التالية:

Digital poetry: http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Digital_Poetry

Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading:

http://www.uiowa.edu/~iwp/newmedia/abstracts/memmott.html

(2) Patricia Donvan, EPC celebrates poetry on the Web, University of Buffalo Reporter, vol.31, No.25, March 30, 2000:

http://www.buffalo.edu/reporter/vol31n25/n4.html

إن كل (قصيدة تفاعلية) تستطيع أن تزوّد المتلقي/ المستخدم بعدد من الظلال التي لا تعينه فقط على فعل التأويل، وإنما تفتح له أيضًا أبوابًا في طرائق القراءة وأشكالها.

وتوجد (القصيدة التفاعلية) على شبكة الإنترنت العالمية، في عدد من المواقع المجانية، التي تتيح لأي مستخدم الدخول والاستمتاع والمشاركة في القصائد المتوفرة من خلاله.[1]

كما يمكن أن تتوفر على أقراص مدمجة (CD-ROM)، ويمكن كذلك تبادلها بالبريد الإلكتروني. وهذا يعني أن القصيدة التفاعلية لا ترتبط دائمًا بشبكة الإنترنت، إذ يمكن الحصول على الأقراص المدمجة والتعامل معها دون شرط الاتصال بالشبكة.[2]

وتستعين (القصيدة التفاعلية) بكل ما يمكن أن يتوفر لها من خلال برامج الحاسوب المختلفة، والتي تتطور يوميًا، ولكنها عمومًا تستخدم الصور الثابتة والمتحركة، والأشكال الجرافيكية، والأصوات الحية وغير الحية، وكل ما من شأنه أن يبث شكلا جديدًا من أشكال الحيوية والتفاعل في النص. إن روح (التفاعلية) تسيطر على هذا النوع من القصائد، الذي يحاول أن يجد له مكانًا في البيئة الإلكترونية الجديدة.

عربيًا، لم تظهر (القصيدة التفاعلية) لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية، حسب علمي، ورغم محاولات بحثي المستمرة، إلا أنها كانت تبوء دائمًا بالفشل. ولكن، وحسب التمييز السابق، بين مصطلحات (القصيدة التفاعلية)، و(القصيدة الرقمية)، و(القصيدة الإلكترونية)، يمكن القول بوجود قصائد عربية (رقمية) و(إلكترونية)، إذ سعى عدد من الشعراء العرب المعاصرين، المعروفين منهم والناشئين، إلى تقديم قصائدهم إلكترونيًا، بهدف توسيع قواعدهم الجماهيرية، وإيصال شعرهم إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين، في أي مكان في العالم، بأسرع وقت وأسهل

---

(1) انظر مثلا: www.kendall.com

(2) انظر الرابط التالي:

Digital poetry: http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Digital_Poetry

طريقة وأقل تكلفة. والأمثلة التي يمكن أن تُذكر في هذا السياق كثيرة جدًا، إذ أصبح لمعظم الشعراء العرب المعاصرين مواقع إلكترونية يقدمون من خلالها قصائدهم الورقية ذاتها، ولكن إلكترونيًا.

ربما لم تكن الرغبة في التجديد، وابتداع طرق مبتكرة وفريدة في نظم الشعر، ومحاولة جذب الإنسان العربي المُعْرِض عن الأدب عمومًا والشعر خصوصًا إليه، ومواكبة العصر الإلكتروني أو محاولة سبقه والتقدم عليه، واستثمار المعطيات المتاحة من خلال أجهزة الحواسيب المنتشرة في كل مكان، وإمكانيات شبكة الإنترنت الهائلة، وغير ذلك الكثير، ربما لم يكن كل ذلك يحدو الشاعر العربي أثناء سعيه لتقديم نصه الشعري إلكترونيًا، ولهذا جاءت تلك المحاولات تكرارًا باهتًا لنصوص يمكن أن يجدها من أرادها في صيغتها الورقية، كما يمكن له حين يجدها إلكترونيًا أن يحوّلها مباشرة إلى صيغتها الأصلية الورقية دون عناء يُذكر بمجرد الضغط على أمر الطباعة.

ولهذا السبب، فإن التعريف بـ(القصيدة التفاعلية) في هذه الصفحات، والكلام عليها، منصبّ تمامًا على (القصيدة التفاعلية) الغربية، لأنها هي الموجودة على الساحة الأدبية منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي، وقد لاقت نجاحًا كبيرًا في الأوساط الأدبية والنقدية والجماهيرية الغربية.

- ظهور (القصيدة التفاعلية) في الأدب الغربي:

بدأت الممارسة الفعلية (للقصيدة التفاعلية) في مطلع تسعينيات القرن المنصرم، على يد الشاعر الأمريكي (**روبرت كاندل- Robert Kendall**)، الذي تحدث عن تجربته في نظم (الشعر التفاعلي) وحيدًا على الشبكة قائلا: «في العام (1990م) عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة، ولا كان (للشعر الإلكتروني) تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم (Hypertext)، الذي عرّفت به نصوصي في ذلك الوقت.. وحدها كانت طيوري تحلّق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق» .[1]

---

(1) مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، إبريل 2004، انظر الرابط:
http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId=8&id=333

ويعدّ (كاندل) رائد (القصيدة التفاعلية) بلا منازع، إذ لم يسبقه أحد إلى كتابة هذا الجنس الأدبي الإلكتروني، والذي كان مدفوعًا إليه بدوافع مختلفة، منها:

- الرغبة في الإفادة من معطيات التقنية الحديثة، التي يمكن أن تعزز بنية النص، وأن تحيله إلى مشهد بصري ديناميكي مسرحي الأداء والهيئة، وهذا ما لا توفره الصيغة الورقية التقليدية السابقة للنص الشعري.

- الرغبة في إعادة الاعتبار إلى بيئة الإنترنت الافتراضية، التي ارتبطت بهجمات مخترقي الأنظمة، والفيروسات التخريبية، والقرصنة، ومواقع الصور الخلاعية، وأفلام العنف والإثارة. فجاءت فكرة المزاوجة بين الشعر والتكنولوجيا لتأكيد قدرة شبكة الإنترنت على التفوق في جوانب أخرى، أكثر إيجابية، وفائدة، وإمتاعًا للمستخدمين.

- الرغبة في نشر الفن والإبداع في كل جهة من جهات الأرض، بما توفره التكنولوجيا الحديثة، والثقافة الرقمية، من وسائل نشر سريعة وأكثر فعالية من غيرها.[1]

وقد صمّم (كاندل) موقعًا على شبكة الإنترنت العالمية لتقديم (الشعر التفاعلي) لجمهور المتلقين/ المستخدمين، حاول من خلاله تعريف مستخدمي الشبكة بهذا الجنس الأدبي، الذي وجد في التكنولوجيا أرضًا خصبة للعطاء والتجديد، وقد لقيت قصائده، التي تتنوع طرق تقديمها للمتلقي، ترحيبًا وتفاعلا من قِبَل المتلقين المختلفين، في حين إنه، كما يذكر (كاندل) نفسه، لا يجد تفاعلا يُذكر حين ينشر قصائده نشرًا ورقيًا تقليديًا.[2]

وليس هذا فحسب إنجاز (كاندل) فيما يختص بال(شعر التفاعلي)، ولكنه بالإضافة إلى ذلك يدرِّس مادة (اتجاهات جديدة في الشعر والخيال- New Directions in Poetry and Fiction)، من خلال جامعة موجودة في العالم الافتراضي، وعنوانها هو:

---

(1) مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، إبريل 2004، انظر الرابط:
http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId=8&id=333

(2) المرجع السابق نفسه.

The New School Online University
Creative Writing Department
New York
Instructor: Robert Kendall

وذلك على الرابط التالي:
http://wordcircuits.com/kendall/classes

وبتصفح محتويات هذا الرابط، نجد أن (كاندل) يضع فيه توصيف مادته، والمدة الزمنية التي يستغرقها (تسعة أسابيع)، ومتطلبات المادة، والمواضيع التي تُدرّس فيها، والمطلوب من التلاميذ إنجازه فيها بشكل فردي وجماعي، وكيفية التسجيل فيها.

- نماذج من (القصائد التفاعلية):

ومن (القصائد التفاعلية) التي قدمها (كاندل) قصيدة (**In the Garden of Recounting**)، المميزة جدًا في أسلوب عرضها للمتلقي/ المستخدم، وطريقة تشجيعه على ولوج النص، وسبر أغواره.

مبدئيًا، يمكن تقديم وصف سريع للشاشة الأولى التي سيواجهها المتلقي/ المستخدم، بمجرد دخوله عالم هذا النص، الذي لا يوجد له موقع خاص به، إنما يمكن الوصول إليه من خلال موقع (Drunken Boat) على سبيل المثال.[1]

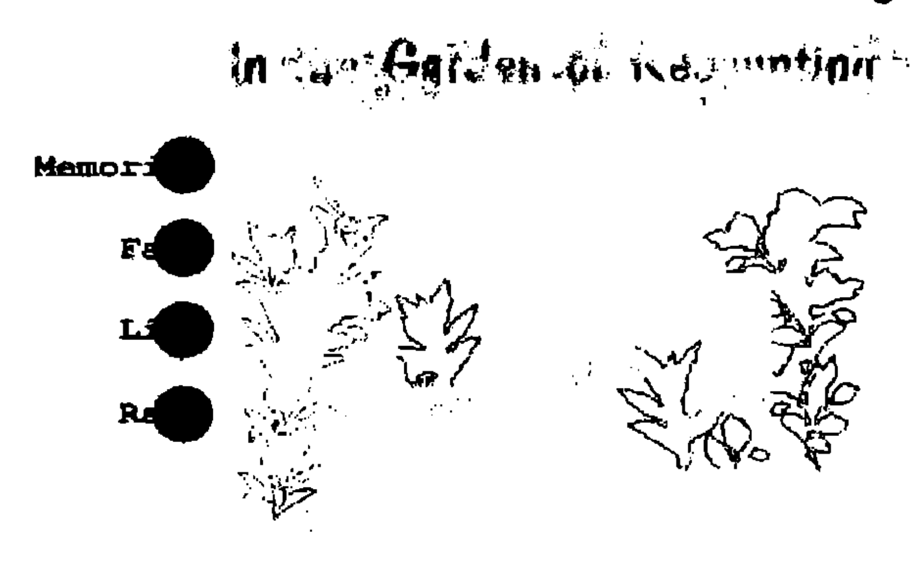
عند الدخول على موقع (Drunken Boat)، سيجد المتلقي/ المستخدم اسم قصيدة (كاندل) (In the Garden of Recounting) موجودًا في أول الشاشة، وبمجرد النقر عليه ستظهر نافذة جديدة، ذات مساحة ثابتة، لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها، في الجهة اليسرى منها أربع دوائر خضراء مصفوفة بشكل عمودي، مكتوب على كل منها كلمة واحدة من الكلمات الأربع التالية، وبالترتيب ذاته، من أعلى إلى أسفل: [الذكريات، تتساقط، مثل، المطر] إحداها فوق الأخرى، بخط أسود ثخين. وفي الوقت ذاته، يتراءى عنوان القصيدة بشكل ضبابي في ما بين ثنايا سحاب كثيف، تتساقط منه بشكل عشوائي مجموعة من الحروف، وتتبعثر في فضاء نافذة النص.

---

(1) انظر الرابط: http://www.drunkenboat.com/db6/kendall/kendall.html

في أسفل النافذة، وتحت الدائرة الخضراء الأخيرة، توجد جملة مكتوبة بخط صغير، وبلون رمادي باهت، توجّه المتلقي/ المستخدم إلى تحريك الفأرة على الدوائر الخضراء، وبمجرد تنفيذه للأمر، ستبدأ بعض الجمل في الظهور، وفي حال تأخر المتلقي/ المستخدم في تحريك فأرته على الدوائر الخضر ستأخذ هذه الجملة الموجّهة بالظهور والاختفاء في مكانها لمرات متتابعة، في إلحاح عليه بأن يحرّك الفأرة حتى يدخل في عالم النص.

انظر الشكل:



وبتحريك الفأرة على الدائرة الخضراء الأولى، التي كُتِبَت عليها كلمة (الذكريات)، ستظهر جملة باللون الأحمر، هي:

(grow where words)،

لتشكل مع الكلمة الرئيسية (الذكريات- memories) جملة:

(Memories grow where words)

وبالنزول إلى الدائرة الخضراء التالية، والتي كُتبت عليها كلمة (تتساقط)، ستظهر باللون الأحمر كذلك جملة:

(in with story, that swindler who soaks you)،

لتشكل مع الكلمة الأصلية (تتساقط- fall) جملة:

(Fall in with story, that swindler who soaks you)

وبتحريك الفأرة على الدائرة الثالثة، والتي كُتبت عليها كلمة (مثل)، ستظهر باللون الأحمر جملة:

(trees downed by editorial wind and)،

لتشكل مع الكلمة الأصلية (مثل- like) جملة:

(Like trees downed by editorial wind)

وأخيرًا، بتحريك الفأرة على الدائرة الأخيرة، ستظهر باللون الأحمر أيضًا جملة:

(bow curtains upon winter-gray acts)،

لتشكل مع الكلمة الأصلية (مطر- rain) جملة:

(Rain bow curtains upon winter-gray acts)

والملاحظ أن هذه الكلمات والجمل لا يمكن قصها أو نسخها أو لصقها، إذ تظهر بحركة من الفأرة، وتختفي بحركة أخرى، ولا مجال للإمساك بها، وكأنها تمثّل مقولة (ديريدا) عن المعنى المنزلق، الذي لا يمكن الإمساك به.

وإلى الآن لم يظهر البُعد التفاعلي بشكل واضح في نص (كاندل)، ولكن بمجرد أن يفرغ المتلقي/ المستخدم من أداء المطلوب منه بكشف ما تخبئه الدوائر الخضراء من دلالات كامنة خلفها، سيظهر له توجيه آخر، بتحريك الفأرة فوق ما لا ينتبه إليه المتلقي/ المستخدم منذ البداية، وهو محيط أوراق نباتات مخطوط باللون الأخضر الفاتح.

إن هذه النباتات لا تكون واضحة للنظر في بداية الدخول إلى القصيدة، ومع الانشغال بمحاولة اكتشاف ما ترمز إليه تلك الكلمات الموجودة على الجهة اليسرى من النافذة الممثلة للقصيدة، لا يكاد المتلقي/ المستخدم ينتبه لوجود تلك النباتات، أو لدورها في النص، ولن يخطر بباله عند ملاحظتها والانتباه إلى وجودها إلا أنها مجرد خلفية للقصيدة، ولكنه يفاجأ بالنص الموجّه مجددًا، والذي يأمره بتحريك الفأرة على هذه النباتات، وحينها .. فقط.. تبدأ اللعبة (التفاعلية).

عندما يحرك المتلقي/ المستخدم فأرته على النباتات ستبدأ القصيدة في الظهور والانكشاف، بحسب المكان الذي يبدأ تحريك الفأرة فوقه، والمكان الذي

يتجه إليه بعد ذلك، وفي كل مرة يُقدِم فيها على قراءة هذه القصيدة سيجدها تبدأ من نقطة جديدة، أي من فكرة جديدة، وفي كل مرة توجد بداية مختلفة للقصيدة ذاتها (In the Garden of Recounting)، تأخذ المتلقي/ المستخدم إلى مواضع لم يصلها من قبل، وسيختلف ترتيب الجمل الشعرية من قراءة لأخرى، ومن قارئ لآخر، وهنا تكمن (تفاعلية) النص.

ولن أفصّل أكثر في حديثي عن هذا النص كي لا يفقد المتلقي/ المستخدم الذي ينوي أن يجرب قراءة القصيدة بنفسه متعة الاكتشاف، والدخول إلى عالم النص للمرة الأولى، وتبقى لذة التجربة مختلفة تمامًا عن السماع بها، وهي موجودة على الرابط التالي:

http://www.drunkenboat.com/db6/kendall/kendall.html

وليس (كاندل) هو الشاعر الوحيد الذي يقدم نصوصه التفاعلية عبر أثير الإنترنت للمتلقين/ المستخدمين، إذ يوجد الكثير من الشعراء (الغربيين) الذين يكتبون (الشعر التفاعلي) ويبدعون في ابتكار طرق جديدة في تقديم قصائدهم بشكل مختلف ومميز.

ومن أبرز هؤلاء الشعراء (جيم روزينبرغ- **Jim Rosenberg**)، الذي كتب (قصيدة تفاعلية) بعنوان (**Intergrams**)، مستخدمًا برنامج (البطاقة المترابطة- Hypercard).[1]

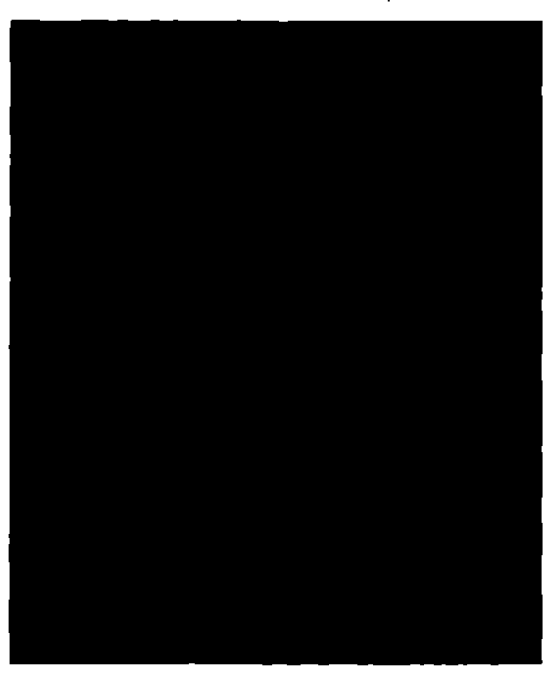
وقد قدّم (روزينبرغ) قصيدته بمقدمة توضيحية في صفحة البداية، تشرح للمتلقي/ المستخدم كيفية التعامل مع هذا النص، الذي يحتاج حقيقة إلى تلك المقدمة، لتساعده على ولوج فضاء النص، واقتحامه، التفاعل معه.[2]

---

(1) (البطاقة المترابطة- Hypercard)، برنامج يقوم بوظائف عديدة، بما فيها الترابط، اخترعه (أتكينسون)، وكان هذا البرنامج يقدم في البداية مع شراء حاسوب جديد. انظر:
Stephen L. Michel, Hypercard: The Complete Reference, Osborne McGraw-Hill, U.S.A, 1989, P.2.
وانظر أيضًا: ريتشارد ماران، انطلق مع الهايبر كارد، ترجمة: شركة سراب للمشاريع التقنية، الدار العربية للعلوم، 1989.

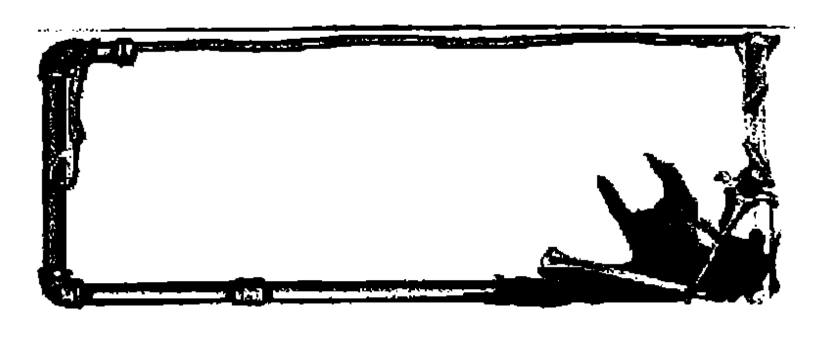
(2) Rosenberg, J. (1993) Intergrams, The Eastgate Quarterly, Volume 1 (1).
ويمكن الحصول على نسخة من هذه القصيدة من خلال شرائها عبر الإنترنت.

ومن كتّاب (القصيدة التفاعلية) أيضًا (بروس سميث- **Bruse Smith**)، صاحب قصيدة (**Afterbody**)[1]، وهي عبارة عن عمل مشترك بين رسام وشاعر، صُمّمت على برنامج (**Flash**).



صفحة الواجهة في قصيدة (Afterbody)

عند النقر على زر الدخول إلى هذه القصيدة تظهر نافذة جديدة، يمكن طباعتُها، فيها صورة توحي بأنها صورة قبر، إطاره مكوّن من بقايا عظام بشريّ، وحبال، وأنابيب مياه. وفي أحد أركانه (الركن السفلي الأيمن) صورة شخص مصلوب، ليست واضحة تمامًا لكن من الممكن رؤيتها إن دقّق الناظر في هذه النافذة. ويمتدّ بعرض هذه النافذة عدد من الدوائر الصغيرة التي تتحول عند النقر على واحدة منها إلى كلمات هي كلمات القصيدة، والتي تتبعثر بدورها بمجرد تحريك الفأرة عليها.



(1) انظر قصيدته (Afterbody) على الرابط التالي:
http://www.bornmagazine.org/projects/afterbody/noFlash.html

وتستمر لعبة النص على هذا الحال، بمعنى أن تظهر الكلمات عند النقر على إحدى الدوائر، والتي سيختلف ترتيبها من متلقٍ/ مستخدم لآخر، ممّا يعني اختلاف القراءات من متلقٍ/ مستخدم لآخر، كما قد تختلف القراءات باختلاف المرات التي يلج فيها المتلقي/ المستخدم نفسه فضاء هذا النص.

هذه بعض نماذج من (الشعر التفاعلي) الذي قدمه الأدب الغربي المعاصر. والذي يجدر ذكره هو وجود عدد من (البرامج- Software) التي تساعد الشاعر الناشئ، أو الشاعر التقليدي الذي لم تسبق له ممارسة الإبداع التفاعلي، على نظم (قصيدة تفاعلية) مستعينًا بما تقدمه هذه البرامج من تقنيات وآليات. ومن أمثلة هذه البرامج (Poetry to My Ear) الذي يقدَّم على قرص مضغوط (CD-ROM)، ويعمل على تعليم الشعر بوصفه فنًّا وحرفة.[1]

- مميزات (الشعر التفاعلي):

يذكر أرباب (الشعر التفاعلي) عددًا من الخصائص التي تميّز (القصيدة التفاعلية) عن نظيرتها (الورقية)، ومنها:

1- تنوع جمهور (القصيدة التفاعلية).

فجمهور (القصيدة التفاعلية) أكثر تنوعًا من جمهور القصيدة الورقية المطبوعة، ويتسم بهوية عالمية. و(القصيدة التفاعلية) لا تشغل اهتمام قارئ الشعر فحسب، بل يتلون جمهورها من مشتغل في ميدان الفنون البصرية وتطبيقاتها التكنولوجية، إلى الأكاديمي المتخصص في علوم الاتصالات والإعلام، إلى غير ذلك.

2- انفتاح (القصيدة التفاعلية) على كل الوسائل المتاحة.

تتحول (القصيدة التفاعلية) إلى عالم مسرحي متحول ومفتوح على كل الاحتمالات، حيث تتقاطع في عرضها الدرامي المؤثرات الصوتية، مع حركية

---

(1) يمكن الحصول على نسخة من البرنامج من خلال الموقع على الرابط التالي:
www.mhhe.com/socscience/english/poetry_to_my_ear

Poetry to My Ear: Program/ Exciting Interactive CD-ROM for the Study of the Art and Craft of Poetry.

الحروف، وتتحول قراءتها إلى حالة تفاعلية في البعدين الحسي والتخييلي للنص، الذي يتحول إلى استعارات بصرية، ولغز مُشْرَع على اختيارات لا نهائية.

3- تحرر لغتها من قيود الزمان والمكان والمادة.

حالة التحول والانفتاح التي تمثلها (القصيدة التفاعلية) تحررها من ثقل المكان والزمان والمادة، وتحيل اللغة إلى أسراب من الكلمات الشعرية المنتشرة في فضاء الشبكة.[1]

- **(قصيدة الومضة- Flash Poetry):**

(قصيدة الومضة) هي قصيدة مكثفة ومختزلة جدًا، وهي قصيرة جدًا أيضًا، وتقوم غالبًا على المفارقة والسخرية لإثراة الاهتمام والدهشة والتشويق، ليبقى أثرها متوهجًا في النفس الإنسانية.[2]

تعدّ هذه القصيدة شكلا من الأشكال التي أتاحها تزاوج الشعر بالتكنولوجيا. وهي عبارة عن نمط شعري إلكتروني، تطوّر عن الجنس الأدبي الإلكتروني (الشعر التفاعلي).

وتستثمر هذه القصيدة معطيات التكنولوجيا الحديثة على نحو ما هو موجود في (القصيدة التفاعلية)، ولكن عنصر الزمن يؤدي دورًا واضحًا فيها؛ فإذا كانت (القصيدة التفاعلية) لا تلقي بالا لعنصر الزمن، فإن (قصيدة الومضة) تركز عليه، وتشترط أن يكون مختصرًا إلى أضيق الحدود.

وتعتمد (قصيدة الومضة) بشكل كلي على برنامج (العُروض التفاعلية- Macromedia Flash)، الذي يؤسس لهيكلية جديدة للقصيدة، يعتمد على مشاركة

---

(1) مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، إبريل 2004، انظر الرابط:
http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId=8&id=333

(2) خليل الموسى، قصيدة الومضة في يمامة الكلام، جريدة ا(الأسبوع الأدبي)، ع (956)، تاريخ 7/5/2005. على الرابط التالي:
http://www.awu-daam.org.alesbouh%202005.956-022.htm
وانظر أيضا: سميرة الخروصي، هل انتهى زمن القصيدة الطويلة؟ جريدة (الوطن)، عمان، تاريخ 5/5/ 2004، على الرابط التالي:
http://www.alwatan.com/graphics/2004/05may/daily html/culture.html

المتلقي/ المستخدم في بنائها، وذلك عن طريق لوحة المفاتيح الخاصة بجهازه، في محاولة لإيجاد بديل بصري للوزن والقافية، ولإعادة صياغة القصيدة التقليدية في صيغة إلكترونية مستحدثة، من خلال إدخال تحسينات تكنولوجية، تطبق على بنية النص الشعري الأصلي.(1)

ويعتقد (بيتر هاورد- Peter Howard) أن هذا الشكل الشعري الجديد يشهد قبولا وترحابًا كبيرًا بين الشعراء والمتلقين/ المستخدمين على حد سواء، بما يتيحه من إمكانية توظيف التقنيات الفنية الكثيرة التي يوفرها برنامج (Flash)، أو غيره من البرامج، وإن كان برنامج (Flash) تحديدًا يسمح بالكثير من الخصائص التي تزوّد النص الشعري بالقوة الكافية.

وفي مقال له بعنوان (القصيدة الومضة- Flash Poetry) يبين (هاورد) كيفية كتابة قصيدة تنتمي إلى هذا اللون الشعري. وأسهل الطرق التي يقدمها (هاورد) هي اللجوء إلى قصيدة جاهزة، ومحاولة تحويلها إلى (قصيدة ومضة)، ولا يفوته أن يذّكر بأنه من الأفضل اختيار قصيدة فيها قدر من الضعف الفني، في أي عنصر من عناصرها، ومحاولة تعويض ذلك الضعف من خلال (التنشيط-Animation)، أو دمج الصوت والصور والأشكال الجرافيكية، كل ذلك في زمن محدود، وبشكل سريع وخاطف. وهذا في رأيه أفضل من اختيار قصيدة نالت حظًا كافيًا في صيغتها التقليدية لتحويلها إلى (قصيدة ومضة)، لأن هذه مغامرة غير مأمونة العواقب، واحتمال أن تكون نتائجها عكسية يظل واردًا.(2)

ويمكن الاطّلاع على عدد من نماذج (القصيدة الومضة) من خلال موقع (بيتر هاورد)، الذي يمثّل مدرسة لتعليم فن كتابة (القصيدة الومضة)، وهو بعنوان: (*trAce Online Writing School*)، وذلك على الرابط التالي:

http://trace.ntu.ac.uk/

ومن نماذج قصائد الومضة قصيدة (Sky) التي من الممكن الدخول إليها من خلال الرابط التالي:

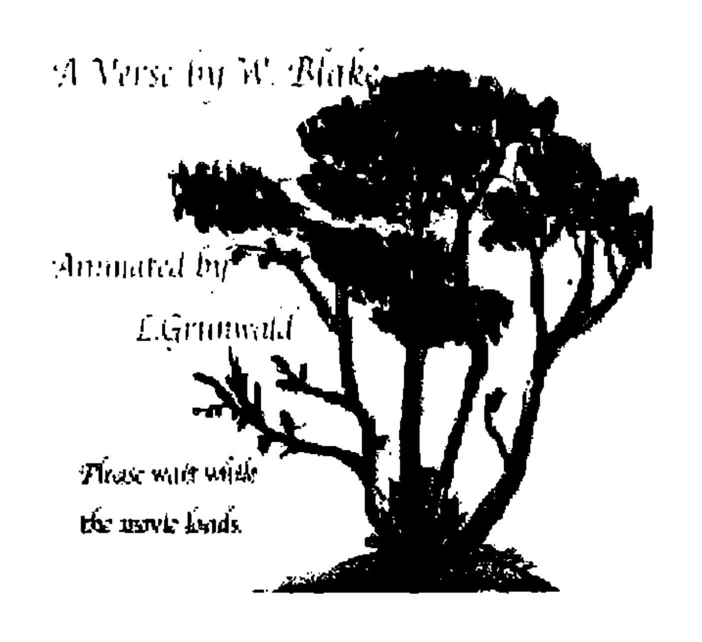
---

(1) مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، إبريل 2004، انظر الرابط:
http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicld = 8&id = 333

(2) انظر المقال على الرابط التالي:
http://trace.ntu.ac.uk/print_article/index.cfm?article = 22

http://www-personal.une.edu.au/~lgrunwa2/animations/animatedpoetry.html

الذي يصلنا بواجهة القصيدة، أو الصفحة الأولى، وهي كالتالي:



[نموذج لقصيدة ومضة مصممة على برنامج (فلاش-Flash)]

- (الشعر التفاعلي- Interactive Poetry) و(الشعر البصري- Visual Poetry):

قدّم (كاندل) وغيره من الشعراء الذين اعتمدوا الوسيط الإلكتروني لتقديم نصوصهم إلى المتلقين/ المستخدمين عبر شبكة الإنترنت العالمية، نماذج من القصائد التي يمكن اعتبارها (إلكترونية) أو (رقمية)، لأنها كما ذكرت تقدم عبر الوسيط الإلكتروني، ولكنها ليست (تفاعلية)، إذ لا تمنح المتلقي/ المستخدم أي مساحة للمشاركة في بناء النص، وإنتاج معناه، ولكنها، في الوقت ذاته، تتصف بصفة أخرى تغلب عليها، وهي صفة (البصرية).

وأقصد بـ(البصرية) أن مبدعها يدعم نصه الكتابي بالصور والرسوم التي تمثّل الكلمات، بحيث لا تُقرأ القصيدة فقط، إنما تُرى وتُشاهد أيضًا، مما يشكّل تعضيدًا للمعنى وتوجيهًا له أيضًا!.

ومن أمثلة القصائد البصرية قصيدة (Concerto of Perfection) وهي موجودة على الرابط التالي:

http://www.nd.edu/~ndr/issues/ndr14/kendall/concerto/index.htm

Concerto for Perfection



Number is a place without flaws.

Studs in the wall:

Sheetrock panels:

Doorways:



Like a rare bird, breathtakingly delicate,
her exquisite face with its perfect skin
perched for an instant at
the receiving end of her jealous husband's fist.

Beats:



The paint dried and suddenly

the accumulation of 2 by 4 and

wallboard and nail had become fully wall,
a finally complete impeccable holding back and dividing up.

ولكن مصطلح (القصيدة البصرية) أصبح ذا دلالات مختلفة، يمكن الوقوف عليها في عدد من المواقع التي صُمّمت خصيصًا من أجل هذا اللّون الشعري،

وتعرّفه بأنه الشعر الذي يعمل على تحويل الكلمات، في البيت أو القصيدة، إلى صور، بحيث تمكن قراءته، ورؤيته، والتفاعل معه مرتين بطريقتين مختلفتين.[1]

هذا ما يدلّ عليه مصطلح (الشعر البصري) في الأدب الغربي الحديث، المتداخل مع التكنولوجيا، والمعتمد على الوسيط الإلكتروني في ظهوره وتجلّيه لمتلقيه/ مستخدمه.

أما في الأدب العربي، فلا يبدو أن هذا النمط الشعري موجود فعليًا، ومصطلح (الشعر البصري) مستخدم، ولكن بدلالة مختلفة عن التعريفين السابقين، يجعله أقرب إلى مصطلح (الشعر الهندسي)، الذي يمثّل نمطًا من النصوص الشعرية التي عرفها الأدب العربي القديم، ولكن لم يلقَ حظًا كافيًا من الشيوع والرواج بين متلقي الأدب، ومتذوقي الشعر.

- هل يصلح (الشعر الهندسي) الذي عرفه الأدب العربي أن يكون نواة (للشعر التفاعلي) العربي:

يستحضر الحديث عن (الشعر التفاعلي)، و(الشعر البصري)، إلى الذاكرة نمطًا من الكتابة الشعرية، عرفه الأدب العربي في وقت ما، ولكن لم يشِعْ استخدامه وتداوله بين الأدباء والمتلقين على نحو ملحوظ، لسبب سيأتي ذكره في ثنايا الكلام، وهذا النمط هو ما اصطُلح على تسميته باسم (الشعر الهندسي)[2]، وهو

---

(1) يمكن تجربة هذا النمط من الكتابة الشعرية من خلال الرابط التالي:
http://douweosinga.com/projects/visualpoetry
ومن خلال الرابط التالي: http://www.gardendigest.com/concrete/

(2) يقول د. بكري شيخ أمين في كتابه (البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البديع) إن أول من أطلق هذه التسمية هو د. أسامة عانوتي في كتابه (الحركة الأدبية في بلاد الشام في القرن الثامن عشر)، وقد سبقه د. نور الدين صمّود إلى إطلاق تسمية (الشعر الدائري) على النمط الشعري نفسه، ولكنه فضّل تسمية د. عانوتي، لأن الرسوم الهندسية المتضمنة شعرًا لم تقتصر على الدائرة وحدها، وإنما انداحت إلى أشكال هندسية أخرى كثيرة. راجع الكتاب المذكور، لبكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2003، ص 156.
ومن الضروري الإشارة إلى أن المصطلحات المستخدمة للدلالة على الأنماط المختلفة من الفن الشعري غير موحدة ولا ثابتة بين الأدباء والنقاد العرب؛ ففي الوقت الذي استخدم بعضهم الشعر الهندسي للدلالة على اللون الشعري الذي يعتمد شكلا هندسيًا ما، نجد بعضهم قد اعتمد مصطلح (الشعر البصري)، مثل: صبحي حديدي في ترجمته لمقال (أربعة أنماط من الشعر =

مصطلح بديل لمصطلح (الشعر الدائري) الذي عُرف قبله، ولكن (الشعر الهندسي) كان أكثر استيعابًا لأشكال مختلفة منه، لذلك فُضّل على سابقه.

و(الشعر الهندسي) عمومًا اتجاه معروف في أدبنا العربي، وإن كان شبه مرفوض فيه، والتهمة الأولى والمباشرة التي تُوَجّه للشعراء الذين ينظمون هذا النوع من الشعر هي التكلف والتصنع، وافتقاد الحس الشعري، والبعد عن روح الإبداع وجوهره[1]، لأن الشاعر يتعنت ويلوي عنق نصه كي يأتي متّسقًا مع شكلٍ ما يريد أن يخرجه عليه، أو طريقة ما يريد أن يقرأه القارئ وفقها.

ولآداب الأمم الأخرى نصيب من هذا اللون الشعري، ولكن على الأرجح أن النماذج العربية أقدم من غيرها في هذا الصدد. وعلى سبيل المثال أذكر قصيدة (البجعة)، التي كتبها (جون هولاندر)، وتُرسم على الورقة على شكل بجعة. إن هذه القصيدة لا يمكن لها أن توجد كقصيدة منطوقة. وهي، كعمل فنّي، تظل محصورة كليًا في ميدان الطباعة.[2]

ومع محاولاتي البحث عن تعريف مناسب لهذا النمط من الفن الشعري لم أعثر إلا على ما يصلح أن يكون شرحًا له.

ويمكن اختصار تلك الشروح بقولنا إن (الشعر الهندسي) هو نمط من الشعر، يُكتب على شكل من الأشكال الهندسية المعروفة، (الدائرة، المربع، المثلث..)، وتنظّم فيه الكلمات على نحو يتناسب مع الشكل الهندسي المختار. ويمكن لهذا

= الأدبي)، ويمكن الرجوع إلى المقال على الرابط التالي:

http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4713

ومثل (عبد الرحمن بن حسن المحسني) في مقال له بعنوان (الشعر البصري وأزمة التلقي)، وهو يتحدث في ثنايا مقاله عن تشكيل النص الشعري من خلال بنية هندسية فنية، وعن إفادة الإبداع الأدبي من المعمار الهندسي في بناء النصوص الشعرية. انظر المقال على الرابط التالي:

http://www.al-jazirah.com/as/culture/19042004/fadaat21/htm

ولكنني سأعتمد مصطلح (الشعر البصري) للحديث عن الشعر الذي يمكن تحويله إلى صور ورسوم، أو يمكن الاستعانة فيه بها، ومصطلح (الشعر الهندسي) للحديث عن الشعر الذي يتخذ أشكالا هندسية يظهر من خلالها، متجاوزًا الشكل التقليدي المعروف للشعر الكلاسيكي.

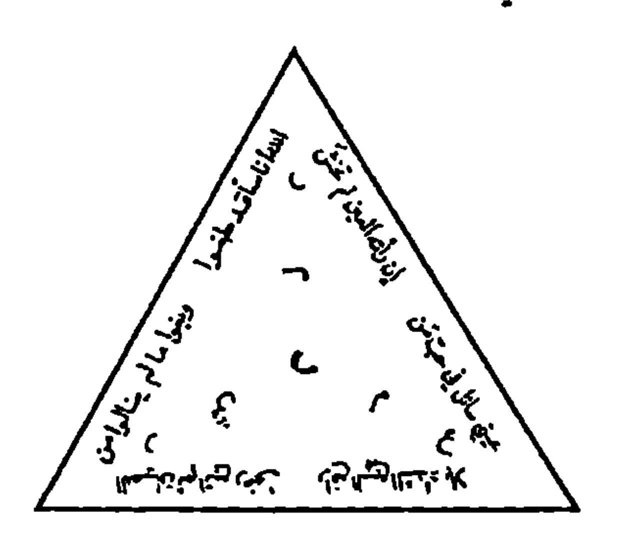
(1) تبدو هذه التهم مشتركة بين (الشعر البصري) و(الشعر التفاعلي)!

(2) صبحي حديدي، أربعة أنماط من الشعر الأدبي، على الرابط التالي:

http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4713

الشكل أن يكون بسيطًا، كما يمكن أن يكون مركبًا.

نماذج من الشعر الهندسي:



دمعُ عيني سائلٌ في حبِّ من ... إن رأته العينُ لم تخشَ رمدْ
دمّر اللهُ أناسًا قد طغوا ... وبغوا ما لم ينالوا من رشدْ
دشّر العصيانَ ثم اتبع رضى ... رافعِ السبع الشداد بلا عمدْ

عشقَ المسكينُ هذا ذنبُه ... قصةَ الشكوى إليكم قد رفعْ
عفّر المسكينُ خدًّا في الثرى ... يرتجي وصلا وباللطف قنعْ
عنق المحبوبُ غيري ولثم ... صاح لما بارق الثغر فزعْ
عرف الهجرَ حبيبي عامدًا ... وتثنّى عندما دلّ قشع

وهو، كما يعرّفه (صبحي حديدي)، بناء على النموذج الغربي، الشكل الذي توجد فيه اللغة طباعيًا بصفة أساسية. ويمكن لهذا الشعر أن يُقرأ بصوت عالٍ، كما في أعمال (ماريان مور)، و(روبرت كريلي)، ولكنه سيفقد بعض تأثيره، لأنّ شكل الشعر يزجّ العين في السيرورة، ويخلق عَروضًا بصرية تعتمد على القراءة الصامتة جزئيًا على الأقل.[1]

وأول من ابتدع هذا اللون الشعري هو (ابن الأفرنجية الحلبي)[2]، كما يذكر (الأب لويس شيخو)، وإن كان (د. بكري شيخ أمين) شكك في هذه النسبة لأن (الأب لويس شيخو) لم يدعم قوله بدلائل وبراهين قاطعة.[3]

وبغض النظر عن مبدع هذا اللون الشعري، وصاحب أول (قصيدة هندسية) عرفها الأدب العربي، إلا أنه من المهم الآن، في هذا العصر الرقمي التفاعلي، محاولة التعرف إلى إمكانية استثمار هذا النمط من الكتابة الشعرية في إنتاج (شعر تفاعلي عربي)، يتم فيه توظيف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم نص شعري ينطوي، في رأيي الشخصي على الأقل، على قدر من الاعتراف بوجود متلقٍ قادر على التفاعل مع النص المقدّم له، متجليًا في حلّة جديدة لم يألفها القارئ عليه من قبل.

إن من شأن هذا النمط من الكتابة الشعرية أن يلقى رواجًا جماهيريًا إلكترونيًا، على مستوى المبدعين والمتلقين، لأن مجال الابتكار والإبداع في رسم النصوص، وفي طريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم أصبح أكثر اتّساعًا واحتواءً للكثير من المعاني، والأفكار. كما يمكن أيضًا دمج الصور مع الكتابة النصية التي تتشكل بأشكال مختلفة، تساعد على ذلك (البرامج- Software) الكثيرة المتاحة في هذا الوقت.

---

(1) انظر: بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البديع، مرجع سابق، ج3، ص157.
وانظر أيضًا: صبحي حديدي، أربعة أنماط من الشعر الأدبي، على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4713

(2) ترجمته غير موجودة في الأعلام لخير الدين الزركلي. انظر ما كتبه عنه (الأب لويس شيخو) في مجلة (المشرق)، المجلد الثاني، العدد العاشر.

(3) انظر: بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البديع، مرجع سابق، ج3، ص157
وانظر كذلك ما كتبه الأب شيخو، مجلة المشرق، مج2، ع 10، 1899.

ومن أهم ما يجب ذكره في سياق الحديث عن (القصيدة الهندسية) أنها تتمثل لقارئها ورقيًا في الأصل، ولكن من الممكن أن تتمثل له إلكترونيًا أيضًا، دون أن تعني (إلكترونيتها) بالضرورة أن تكون (تفاعلية)؛ فالقصيدة تحتاج إلى توافر عدد من الشروط يصحّ بها وصفها بصفة (التفاعلية)، فهل تتضمن (القصيدة الهندسية) الشروط المتوفرة في (القصيدة التفاعلية)؟

للإجابة على تساؤل كهذا يجب علينا التوقف عند كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية، ومحاولة تحديد دوره، وطبيعة هذا الدور الذي يؤديه في (القصيدة الهندسية)، وستتحدد مدى تفاعلية هذا النمط الشعري بناء على طبيعة حضور كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية فيها، وحجم الدور المنوط بكل من المبدع والمتلقي في إنتاج النص.

لو توقفنا عند دور كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية الثلاثة في نص هندسي لوجدنا أولا أن مبدع (القصيدة الهندسية) يمنح المتلقي حق الاختيار، والحرية في مكان البدء في النص، وهي حقوق يتمتع بها قارئ (القصيدة الهندسية) ويُحرَم منها قارئ القصيدة التقليدية، غالبًا.

والنص في (القصيدة الهندسية) لا يكون خطيًا، متقدمًا باتجاه واحد، من أعلى إلى أسفل، أو من اليمين إلى اليسار، فقد يكون دائريًا، أو مقلوبًا، أو متخذًا شكل شجرة، أو وردة، أو مربع، أو غير ذلك. إنه يتحرر من قيود القوالب الثابتة، وينطلق نحو آفاق أخرى أكثر رحابة وامتدادًا واتّساعًا.

أما المتلقي، فيبدو أنه يؤدي دورًا كبيرًا في إنتاج معنى النص، ويشارك فيه. كما أن له مطلق الحرية في اختيار نقطة البدء التي يريدها، وهذا أمر لا يتحقق له من خلال القصيدة التقليدية، الكلاسيكية أو الحديثة، التي تتحدد نقطة بدايتها ونقطة نهايتها من خلال شخص واحد هو مبدعها.

ومما لا شك فيه أن مشاركة المتلقي في بناء النص، ستحقق له قدرًا من المتعة (أو اللذة) في محاولته فك شفرات النص، واستكشاف الأوجه المحتملة لمعانيه.

ويمكن في هذا السياق التمثيل بتجربة شخصية، قمت بها مع مجموعة من طالباتي، إذ قدمت لهنّ نصًا هندسيًا، وطلبت منهنّ قراءته، وقبل أن يبدأن بالقراءة سألتهن إن كان هذا الأمر يمتعهنّ أكثر أو أنهنّ يفضلّن قراءة نص للشريف الرضي

مثلا، واقترحت عليهنّ قصيدة (يا ظبية البان ترعى في خمائله)، ففوجئت بردّهنّ الذي كان ميّالا أكثر إلى (القصيدة الهندسية)، وشبه متخوف من، ومعرِض عن، القصيدة الكلاسيكية.

ولقارئ هذه السطور أن يتخيل المتعة التي تبدّت على وجوه الطالبات وهنّ يمسكن بـ(النص الهندسي)، ويحاولن اختراق أسواره التي بدت في البداية منيعة، ولكن حب المغامرة والاستكشاف، والميل إلى ما يخرج عن المألوف، كان أقوى من مناعة تلك الأسوار، وإذا بالطالبات يجدن مدخلا مناسبًا للنص، كل مجموعة كان لها مدخلها المختلف عن المجموعات الأخر، ومع ذلك استمرت كل مجموعة في محاولة اكتشاف طريقة ما للاستمرار في قراءة النص.

ليس المهم هنا مضمون النص، ولكن المهم هو شعور الطالبات، اللائي يقعن موقع المتلقي وهنّ يعالجن النص، وكيفية تفاعلهم معه، ومدى إحساسهنّ بأنهن يقمن بشيء إزاء النص، في حين إنهن لم يبدين (التفاعل) ذاته مع النص الكلاسيكي الذي قدمته لهن في وقت لاحق (نص الشريف الرضي)، ولعلّ في هذا دلالة على أن (القصيدة الهندسية) تقدم لمتلقيها شيئًا، وإن كان يسيرًا، فكيف إذا تضمنت مع ذلك الشيء اليسير المقدَّم مضمونًا قيّمًا، يستحق عناء المتلقي الذي يبذله أثناء سبره أغوارها؟! إذ لا نطالب من خلال هذه الدعوات إلى إنتاج نصوص لا تقدم لمتلقيها إلا متعة فك رموزها دون أن يخرج منها بفائدة، ليصبح حاله كحال «الغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز» كما عبّر (عبد القاهر الجرجاني) في القرن الخامس الهجري.[1]

إنه لمن قبيل الإنصاف أن نقول إن (القصيدة الهندسية) تتضمن حدًا أدنى من (التفاعل) الذي يتحقق للقارئ عند محاولته قراءة النص. إنها طريقة فريدة في تقديم النصوص الشعرية، لا يمكن وصفها بقدر ما تمكن تجربتها.

ويمكن استثمار الموروث العربي الوافر من (الشعر الهندسي) في محاولة تقديم (شعر تفاعلي) من خلال شبكة الإنترنت، يكون بمثابة نواة لا بد أن تجد من يتعهدها بالرعاية والسقيا حتى تقوى وتؤتي أُكُلها طيبًا بإذن الله، لأنها تمثّل

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - جدة، 1991، ص120.

خصبة ومناسبة لتطبيق تقنيات (النص المتفرع- Hypertext)، ومحاولة المزج بين الأبيات المختلفة في القصيدة الواحدة، ثم تطويرها بعد ذلك، من خلال المزج بين النصوص الشعرية المختلفة، ثم المزج بين النصوص الشعرية وغير الشعرية على اختلاف أنواعها وفنونها، وكذلك النصية وغير النصية، وبهذا ننقل هذا اللون الشعري من دائرة المرفوض إلى دائرة المقبول، ونخرجه من الظل إلى النور، وفي الوقت ذاته نقدم أدبًا عربيًا أصيلا، وإن كان يوظّف إمكانات مستوردة، دون أن يكون في ذلك بأس، لأن هذا هو ناموس الحياة، الأخذ والعطاء، والتبادل المثمر البنّاء.

المبحث الثاني: المسرحية التفاعلية- Interactive Drama. .[1]

ترتبط كلمة (المسرح- Theatre) عند الناس جميعًا، في مختلف الثقافات والحضارات، بطقوس محددة تمارس بإرادة حرة، من أجل المتعة غالبًا، ومن أجل الفائدة أحيانًا. وكذلك الحال مع كلمة (مسرحية- Drama) أو (عرض مسرحي- Play)، التي تعني، في مختلف الثقافات والحضارات أيضًا، وجود خشبة مضاءة، وصالة مظلمة تتكون من صفوف عدة من المقاعد الثابتة.

ومن المعروف أن لكل عمل مسرحي ركنين أساسيين، الأول هو الممثل، والثاني هو الجمهور. وترتبط خشبة المسرح بالركن الأول منهما، أي الممثل أو مجموعة الممثلين، أما الصالة فترتبط بالركن الثاني منهما، أي الجمهور المتفرج.

ولأننا نشأنا في بيئة تمارس الفعل المسرحي بصورته التقليدية، رغم جهود بعض أعلام المسرح العربي في تغيير النظرة إلى المسرح، أو إلى الظاهرة المسرحية عامة، من أجل خلق مسرح تفاعلي، يحدث فيه تأثير متبادل بين طرفيه[2]، إلا أننا لم نستطع تجاوز تلك الصورة النمطية المتكوّنة في عرفنا الثقافي

(1) تم نشر جزء كبير من هذا المبحث في موقع (اتحاد كتّاب الإنترنت العرب- Arab-ewriters)، بعنوان (المسرح التفاعلي)، على الرابط التالي:
http://www.arab-ewriters.com/?action=library&&type=ON1&&title=1

(2) انظر في ذلك جهود المسرحي العربي السوري (سعد الله ونوس) في إحداث انقلاب في المنظومة المسرحية، والبدء من الجمهور، من أجل خلق روح تفاعلية بين الخشبة والصالة. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1996، ج3 (الكتابات النظرية).

مثلا، واقترحت عليهنّ قصيدة (يا ظبية البان ترعى في خمائله)، ففوجئت بردّهنّ الذي كان ميّالا أكثر إلى (القصيدة الهندسية)، وشبه متخوف من، ومعرِض عن، القصيدة الكلاسيكية.

ولقارئ هذه السطور أن يتخيل المتعة التي تبدّت على وجوه الطالبات وهنّ يمسكن بـ(النص الهندسي)، ويحاولن اختراق أسواره التي بدت في البداية منيعة، ولكن حب المغامرة والاستكشاف، والميل إلى ما يخرج عن المألوف، كان أقوى من مناعة تلك الأسوار، وإذا بالطالبات يجدن مدخلا مناسبًا للنص، كل مجموعة كان لها مدخلها المختلف عن المجموعات الأخر، ومع ذلك استمرت كل مجموعة في محاولة اكتشاف طريقة ما للاستمرار في قراءة النص.

ليس المهم هنا مضمون النص، ولكن المهم هو شعور الطالبات، اللائي يقعن موقع المتلقي وهنّ يعالجن النص، وكيفية تفاعلهم معه، ومدى إحساسهنّ بأنهن يقمن بشيء إزاء النص، في حين إنهن لم يبدين (التفاعل) ذاته مع النص الكلاسيكي الذي قدمته لهن في وقت لاحق (نص الشريف الرضي)، ولعلّ في هذا دلالة على أن (القصيدة الهندسية) تقدم لمتلقيها شيئًا، وإن كان يسيرًا، فكيف إذا تضمنت مع ذلك الشيء اليسير المقدَّم مضمونًا قيّمًا، يستحق عناء المتلقي الذى يبذله أثناء سبره أغوارها؟! إذ لا نطالب من خلال هذه الدعوات إلى إنتاج نصوص لا تقدم لمتلقيها إلا متعة فك رموزها دون أن يخرج منها بفائدة، ليصبح حاله كحال «الغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز» كما عبّر (عبد القاهر الجرجاني) في القرن الخامس الهجري.[(1)]

إنه لمن قبيل الإنصاف أن نقول إن (القصيدة الهندسية) تتضمن حدًا أدنى من (التفاعل) الذي يتحقق للقارئ عند محاولته قراءة النص. إنها طريقة فريدة في تقديم النصوص الشعرية، لا يمكن وصفها بقدر ما تمكن تجربتها.

ويمكن استثمار الموروث العربي الوافر من (الشعر الهندسي) في محاولة تقديم (شعر تفاعلي) من خلال شبكة الإنترنت، يكون بمثابة نواة لا بد أن تجد من يتعهدها بالرعاية والسقيا حتى تقوى وتؤتي أُكُلها طيبًا بإذن الله، لأنها تمثل

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - جدة، 1991، ص120.

خصبة ومناسبة لتطبيق تقنيات (النص المتفرع- Hypertext)، ومحاولة المزج بين الأبيات المختلفة في القصيدة الواحدة، ثم تطويرها بعد ذلك، من خلال المزج بين النصوص الشعرية المختلفة، ثم المزج بين النصوص الشعرية وغير الشعرية على اختلاف أنواعها وفنونها، وكذلك النصية وغير النصية، وبهذا ننقل هذا اللون الشعري من دائرة المرفوض إلى دائرة المقبول، ونخرجه من الظل إلى النور، وفي الوقت ذاته نقدم أدبًا عربيًا أصيلا، وإن كان يوظّف إمكانات مستوردة، دون أن يكون في ذلك بأس، لأن هذا هو ناموس الحياة، الأخذ والعطاء، والتبادل المثمر البنّاء.

المبحث الثاني: المسرحية التفاعلية- Interactive Drama . .[1]

ترتبط كلمة (المسرح- Theatre) عند الناس جميعًا، في مختلف الثقافات والحضارات، بطقوس محددة تمارس بإرادة حرة، من أجل المتعة غالبًا، ومن أجل الفائدة أحيانًا. وكذلك الحال مع كلمة (مسرحية- Drama) أو (عرض مسرحي- Play)، التي تعني، في مختلف الثقافات والحضارات أيضًا، وجود خشبة مضاءة، وصالة مظلمة تتكون من صفوف عدة من المقاعد الثابتة.

ومن المعروف أن لكل عمل مسرحي ركنين أساسيين، الأول هو الممثل، والثاني هو الجمهور. وترتبط خشبة المسرح بالركن الأول منهما، أي الممثل أو مجموعة الممثلين، أما الصالة فترتبط بالركن الثاني منهما، أي الجمهور المتفرج.

ولأننا نشأنا في بيئة تمارس الفعل المسرحي بصورته التقليدية، رغم جهود بعض أعلام المسرح العربي في تغيير النظرة إلى المسرح، أو إلى الظاهرة المسرحية عامة، من أجل خلق مسرح تفاعلي، يحدث فيه تأثير متبادل بين طرفيْه[2]، إلا أننا لم نستطع تجاوز تلك الصورة النمطية المتكوّنة في عرفنا الثقافي

---

(1) تم نشر جزء كبير من هذا المبحث في موقع (اتحاد كتّاب الإنترنت العرب- Arab-ewriters)، بعنوان (المسرح التفاعلي)، على الرابط التالي:
http://www.arab-ewriters.com/?action=library&&type=ON1&&title=1

(2) انظر في ذلك جهود المسرحي العربي السوري (سعد الله ونوس) في إحداث انقلاب في المنظومة المسرحية، والبدء من الجمهور، من أجل خلق روح تفاعلية بين الخشبة والصالة. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1996، ج3 (الكتابات النظرية).

لطبيعة العلاقة بين ركني العمل المسرحي، وظلّ الركن الأول يتخذ دائمًا الطابع الحركي (Dynamic)، في حين يتخذ الركن الثاني الطابع السكوني (Static)، وبعبارة أخرى، اتّسم سلوك الممثلين بالإيجابية، واتّسم سلوك الجمهور المتفرج بالسلبية، والعلاقة بينهما شبه معدومة، لاختلافهما عن بعضهما في طبيعة الدور المنوط بكل منهما.

وتبدو مثل هذه الصورة للعلاقة بين ركني العمل المسرحي غير مقبولة في عصر التكنولوجيا الرقمية وثورة المعلومات، وفي ضوء الصيغة التفاعلية المسيطرة على معظم جوانب الحياة. فإذا كان الشعر والرواية قد استطاعا تجاوز الصورة النمطية لطبيعة عناصر العملية الإبداعية، وهما أبعد من المسرح من حيث الاحتكاك بالمتلقي، فإن المسرح أولى منهما في تجديد طبيعة العلاقة القائمة بين عناصر العملية الإبداعية فيه، لأنه شديد القرب والاحتكاك بالعنصر الأهم فيها، وهو المتلقي، الذي بعثت فيه التكنولوجيا الحياة، في تطبيق حي وحقيقي لمقولات ما بعد البنيوية، سواء سعى التكنولوجيون لذلك أم لا.

استنادًا على ما سبق، وهو ضرورة أن يتأثر المسرح بالصيغة التفاعلية الغالبة على العصر، وأن يظهر ذلك في النتاج المسرحي المعاصر، سأحاول من خلال الصفحات القليلة القادمة التعريف بالهيئة الجديدة التي ظهر عليها المسرح في ضوء المعطيات التكنولوجية المعاصرة، وحصر التغيرات التي طرأت عليه، ومقارنتها بما كان عليه المسرح التقليدي سابقًا، قبل عصر الثورة المعلوماتية والتكنولوجيا الرقمية، من حيث طبيعتها، ومقدارها، ومدى تأثيرها، سلبًا أو إيجابًا، على العملية الإبداعية المسرحية.

- **تعريف (المسرحية التفاعلية)..**

(المسرحية التفاعلية) هو المقابل العربي الذي وضعته في ترجمتي للمصطلح الأجنبي (Interactive Drama). كما يوجد مصطلح أجنبي آخر هو (Hyperfiction)، لكنه، حسب اطّلاعي وقراءتي فيه، لا يختلف في دلالته عن المصطلح السابق، إذ إن معظم الدراسات التي تتناول المسرح الجديد الناشئ في رحم التكنولوجيا الرقمية وشبكة الإنترنت تستخدم أحد هذين المصطلحين دون أن تميّزه عن الآخر، وفي ذلك دلالة على عدم افتراقهما عن بعضهما.

وفي إحدى الدراسات المتوفرة على شبكة الإنترنت عن (المسرح التفاعلي) توجد إشارة صريحة إلى عدم اختلاف المصطلحين في الدلالة عن بعضهما، فهما متشابهان في الفكرة الجوهرية، وهي أنهما يعنيان ذلك المسرح الذي يقدم أداء غير محدد النهاية، والجمهور له مطلق الحرية في اختيار المسار الذي يريد أن يكمل به المسرحية، بناء على الشخصية أو الحدث الذي يشدّه أكثر من غيره، وبهذا، تختلف المسرحية، نصًا وأداءً، من مشاهَدَة إلى أخرى.[1]

وسأعتمد في حديثي عن (المسرحية التفاعلية) المصطلح الأجنبي (Interactive Drama) إن استدعت الضرورة استخدامه، وذلك تأكيدًا على البعد التفاعلي من جهة، ومن جهة أخرى كي يتسق مع بقية المصطلحات في هذا الكتاب، مثل: (Interactive Poetry)، و(Interactive novel).

تُعرَّف (المسرحية التفاعلية) بأنها نمط جديد من الكتابة الأدبية، يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كُتّاب، كما قد يُدعى المتلقي/ المستخدم أيضًا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتِج، الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة.

ويتوفر هذا الفن الأدبي الإلكتروني على أقراص مدمجة، أو كتب إلكترونية بصيغة (PDF) يمكن تحميلها من أحد المواقع على جهاز الحاسوب الشخصي، كما يوجد هذا اللون الأدبي الإلكتروني الجديد، في الفضاء الافتراضي، أي في فضاء شبكة الإنترنت، ولكن لا يمكن له أن يوجد في مكان مثل المسرح التقليدي بشقيّه: الخشبة والصالة. ومن خلال وجوده في الفضاء الافتراضي، يستطيع (المسرح التفاعلي) استثمار المعطيات التكنولوجية الحديثة لدعم النص المكتوب، على نحو يتجاوز فكرتي الخطية والتراتبية.

إن وجوده القائم في الفضاء الشبكي أسبغ عليه عدة صفات، يمكن أن تعدّ مزايا يتفوق بها على نظيره التقليدي، ومن أهمها أنه مكتوب بلغة النصوص الإلكترونية المعتمدة على خصائص (النص المتفرع) وإمكانياته اللا محدودة.

---

(1) انظر مقال: Brian David Philips, Interactive Drama, August 1, 1996, Vol. 1, No.2:
http://www.rpg.net/larp/papers/intdrama.html

ولعلّ كتابة النص المسرحي التفاعلي بتقنية (النص المتفرع) هي التي فتحت له أبواب التفاعلية؛ فوجود عقد نصية، وروابط تشعبية، خاصة بكل شخصية من شخصيات (المسرحية التفاعلية)، أو بكل حدث أو عقدة فيها، يساعد المتلقي/ المستخدم على تتبع خط سير الشخصية التي جذبته أكثر من غيرها، أو الحدث الذي شدّ انتباهه أكثر من غيره، دون أن يجد نفسه مضطرًا لمعرفة ما حدث لبقية الشخصيات، وما أسفرت عنه كل الأحداث، وكيف انحلّت عقد النص، كي يصل إلى مبتغاه بخصوص الشخصية التي تهمه. إنه يستطيع القفز من مكان لآخر تابعًا شخصيته التي يريد، ومتعمقًا فيها، ومضيفًا إليها في بعض النصوص، من خلال التعليقات المباشرة، أو الرسائل البريدية التي يمكن أن يتركها للمبدع، أو لمجموعة المبدعين، وبسوى ذلك من الوسائل التي تسمح له بالمشاركة في تطوير الشخصية، أو بنائها.

هذا من جهة المتلقين/ المستخدمين، أما من جهة المبدعين فيبدو الفعل التفاعلي بشكل مختلف، إذ يستطيع كل مبدع أن يختار شخصية ما في العمل المسرحي ليتكفّل بالكتابة عنها، وتطويرها، وفقًا لما يرتأيه هو، وبحسب منظوره الشخصي، دون أن يكون مقيدًا ببقية الشخصيات التي يتكفل بكل منها كاتب آخر.[1]

إن المسرح في هذه الحالة سيقدم لنا نصًا (متعدد الأصوات- Polyphonic)، يمتلك القدرة على أن تعبر كل شخصية عن صوتها بشكل حقيقي دون تزييف، أو ادعاء، لأن كل شخصية تعبر عن وجهة نظر حمّلها إياها كاتب مختلف، وبهذا يكتسب العمل الإبداعي مصداقيته، في حين إن خاصية (تعدد الأصوات) في المسرحيات التقليدية قد تنطوي على قدر من التكلف والتصنّع، لأنها جميعًا تصدر عن كاتب واحد، يحاول في كل مرة تقمص دور شخصية من شخصياته، وأن يعبر عنها بأقرب صوت يمكن أن يمثلها.

ويسعى (المسرح التفاعلي) إلى بث الحياة في الفعل المسرحي الذي اكتسب جمودًا غير مرغوب فيه، وذلك من خلال بحثه عن أماكن جديدة لتقديم العرض

---

(1) انظر: Charles Balis, Backstage Collaborative Writing:
http://www.thetherapist.com/Explanation.html

المسرحي، في إعراض واضح عن الخشبة التقليدية العتيقة، التي كانت تمثل نصف الظاهرة المسرحية في السابق.

وها هو ذا (المسرح التفاعلي) يستبدل بالخشبة بيئة حقيقية، كغرفة معيشة في أحد المنازل، أو بهو قصر، أو سطح باخرة، أو غير ذلك، متجاوزًا ما جرت عليه الأعراف والتقاليد المسرحية التي كانت تلتزم بتقديم العرض المسرحي على خشبة المسرح المضاءة، المقابلة لجمهور قابع في صالة مظلمة، وهو بهذا يتجاوز مفهوم المسرح بوصفه أداء يُشاهد من قِبَل جمهور جامد، يجلس على مقاعد مثبتة على الأرض، إذ يتشظّى السرد الخطي التقليدي في (المسرح التفاعلي) إلى شظايا صغيرة، مولّدًا من الحدث المسرحي الرئيسي على الخشبة مشاهد عدة متزامنة، تحدث في وقت واحد، في أرجاء مسرح فضائي.

وفي هذا المسرح، تُخلَع مقاعد الجمهور المثبتة على أرضية الصالة، لتمنح للجمهور حرية التحرك في فضاء النص، وفرصة تتبع مختلف فروع الخط السردي، والانتشار في مدى مختلف ومتسع يسمح به هذا المسرح الجديد المتضخّم.[1]

- ظهور (المسرحية التفاعلية) في الأدب الغربي..

يعدّ (تشارلز ديمر- Charles Deemer) رائد (المسرح التفاعلي) في الأدب الغربي بلا منازع، فقد ألّف أول (مسرحية تفاعلية) عام (1985م)، مما يدل على أنه كان من أوائل من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني، بل إنه الأول على الإطلاق، وذلك في وقت متزامن مع ظهور أول (رواية تفاعلية) تقريبًا.[2]

يتحدث (ديمر) عن تجربته في (المسرح التفاعلي) بنبرة تحمل الكثير من الفخر، ويذكر أنه ابتدع هذا الأسلوب في الكتابة الأدبية قبل ظهور شبكة الإنترنت

---

(1) Charles Deemer, The New Hyperdrama: How hypertext scripts are changing the parameters of dramatic storytelling: http://www.geocities.com/cdeemer/New-hype.htm?200515

(2) Charles Deemer, Hyperdrama and Virtual Development: Notes on Creating New Hyperdrama in Cyberspace, September 1, 1996, Vol. 1, No. 3 : http://www.uv.es/~fores/programa/deemer_hyperdrama.html

وانتشارها، وقبل معرفة لغة (HTML) في أوساط الحاسوبيين، وذلك في منتصف ثمانينيات القرن الماضي.

لقد كانت البداية مع برنامج (Iris) الذي يراه (ديمر) بمثابة (النص المتفرع) لنظام التشغيل السابق (DOS)، إذ أقام بنية نصه (Chateau de Mort) عليه، بما يشبه ما يحدث الآن في النصوص التفاعلية الحديثة باستخدام خصائص (النص المتفرع) في نظام التشغيل (WINDOWS).

ولعلّ الطريف تاريخ (المسرحية التفاعلية) الأولى هو أنها لم تعتمد على تقنيات موجودة مسبقًا في ظهورها ونشأتها، كما كان الحال مع (الرواية التفاعلية) الأولى التي اعتمد فيها مؤلفها على برنامج (المسرد) الذي أعدّه قبل سنتين من كتابتها من أجل هذا الغرض، وكما كان الحال كذلك مع (القصيدة التفاعلية) الأولى التي أفادت من الخصائص الفنية التي تقدمها التكنولوجيا الحديثة، بل على العكس تمامًا، كانت نشأة (المسرحية التفاعلية) سابقة على ظهور هذه البرامج التي حفّزت المبدعين على ابتكار أساليب جديدة في الكتابة الأدبية، تواكب هذه المتغيرات التكنولوجية، وتفيد منها، وتعبر عنها في الوقت ذاته.

يقول (ديمر)، في سياق حديثه عن مرحلة البدايات في كتابة (المسرح التفاعلي)، إنه جلس ذات ليلة شتائية أمام شاشة جهازه (CPM Kaypro 2x computer)، محدّقًا في المؤشر الذي يضيء وينطفئ في الثانية مرات عدة أمامه على الشاشة، غير قادر على الكتابة.

لم يكن يعاني من حواجز نفسية تمنعه من الكتابة فقد كان متمثلا تمامًا لما هو مقبل على كتابته، ولكن المانع كان غريبًا، كان سؤالا يشغل فكره، تحيط به صعوبة ما، تبدو بسيطة حينًا، ومعقدة حينًا آخر، وهي: كيف يمكن له أن يرقّم صفحات المخطوط الذي سيكتبه؟

بدا هذا السؤال محرجًا له بعض الشيء، لبساطته من جهة، ولعدم قدرته على تجاوزه من جهة أخرى، ولعدم معرفته بكيفية التصرف حياله من جهة ثالثة.

كان (ديمر) قد عقد النية على كتابة نص جديد، ومختلف، لا يلتزم في ترتيب مشاهده بالخطية والتراتبية، بل سيجعل المشاهد متزامنة، تحدث في الوقت ذاته، دون التزام أي ترتيب على مستوى الزمان والمكان، وقد كان هذا سبب

الحيرة التي تولّدت في نفسه، إذ كيف يمكن له ترقيم صفحات مخطوط لا يلتزم نصه بهذين المستويين. ولكنه لم ييأس أو يستسلم، وتوصّل أخيرًا إلى منهج في ترقيم نصه (Chateau de Mort)، لم يكتشف إلا بعد مرور عدد من السنوات، كم كان ذلك المنهج والعمل الذي قام به في سبيل التوصل إليه باهظًا، وصعبًا، ويحتاج إلى جهود مكثفة، كي يظهر إلى الوجود.

لقد عرف بعد مرور تلك السنوات أنه قدّم في منتصف الثمانينات تطبيقات عملية لما عُرف فيما بعد بمصطلح (النص المتفرع- Hypertext)، الذي لم يكن قد سمع عنه في حينه، وأدرك أن هذا المصطلح هو الذي أبرز الكتابة غير الخطية إلى دائرة الضوء، ووضعها في موضعها الذي تحتله اليوم.[1]

ومن الضروري الإشارة إلى ان جهود (ديمر) في (المسرح التفاعلي) لم تتوقف عند كتابة أول (مسرحية تفاعلية)، أو عند كتابته لعدد من المسرحيات التفاعلية بعد ذلك، ولكنه بالإضافة إلى ذلك أسّس مدرسة لتعليم كتابة (سيناريو- Screenplay) المسرح التفاعلي، ويمكن الدخول على الرابط التالي، لمعرفة تفاصيل الدورات التي يقدمها، ومدتها، والمطلوب من الطالب المسجّل فيها إنجازه خلالها، والهدف الذي يجب أن يتحقق بعد انتهاء مدة الدورة.

لقد وضع (ديمر) تعريفًا بهذه الدورات القصيرة المدى غالبًا في موقعه الشخصي على الشبكة على العنوان التالي:

SCREENWRIGHT:

the craft of screenwriting

Charles Deemer's self-guided course

in writing the Hollywood screenplay

http://www.pcez.com/~cdeemer/index.htm

وليست الدورات التدريبية التي يقدمها (ديمر) هي الوحيدة المتوفرة على شبكة الإنترنت لتعليم فن (المسرح التفاعلي)، إذ تطالعنا بعض المواقع على

---

(1) بخصوص المعلومات عن نشأة أول (مسرحية تفاعلية) انظر مقال: Charles Deemer, What Is Hypertext?, 1994,
http://www.ibiblio.org/cdeemer/hypertxt.htm

الشبكة التي تعلن عن تنظيمها لدورات وصفوف دراسية لتأهيل الكتّاب المسرحيين الجدد للكتابة المسرحية التفاعلية الجماعية (collaborative hyperdrama literary format).

ويبدو وجه الاختلاف بين توجه هذه المدرسة وتوجّه (ديمر) أن هذا الأخير يركز على البعد التفاعلي بين الجمهور والممثلين في أثناء العرض، كما أنه يتيح للمتلقي/ المستخدم حرية اختيار الأحداث والشخصيات التي يرغب في متابعتها على مستوى القراءة النصية أو حضور العرض المسرحي، وذلك من خلال الصيغة غير الخطية التي يقدم نصوصه من خلالها.

أما أرباب الكتابة المسرحية التفاعلية الجماعية فيبدو البعد التفاعلي عندهم على مستويين، الأول منهما بين مجموعة من الكتاب، الذين يختار كل منهم شخصية من شخصيات المسرحية ليكتب عنها، وينتقل معها من حدث إلى آخر ليكتب موقفها من هذا الحدث، أو دورها فيه، وليسجل انفعالاتها وعواطفها، وغير ذلك. ثم يأتي المستوى الآخر للتفاعل، الذي يظهر من خلال تفاعل المتلقي/ المستخدم مع ما يُعرض أمامه، إذ سيختار كل واحد منهم خيطًا مختلفًا من خيوط النص المسرحي ليتتبعه، مما يجعل النص المسرحي ينتهي بشكل مختلف من متلق/ مستخدم لآخر.

ومن المواقع التي تهتم بهذا النمط من الكتابة المسرحية التفاعلية موقع (The Company Therapist)، على الرابط التالي:

http://www.thetherapist.com/Explanation.html

ومن أمثلة (المسرحيات التفاعلية) في الأدب الغربي:

The Last Song of Violeta Parra

The Bride of Edgefield

CHATEAU DE MORT

BATEAU DE MORT

TURKEYS

RANCHO!

COCKTAIL SUITE

وكلها لـ(تشارلز ديمر). وسأتوقف عند واحدة من هذه المسرحيات، أعرضها

نموذجًا على (المسرح التفاعلي) الذي قدمه (ديمر)، وهي مسرحية (Chateau de Mort)، أول (مسرحية تفاعلية) عرفها المسرح العالمي المعاصر.

كما سأتوقف بعد ذلك عند مسرحية من النتاج المسرحي للقرن التاسع عشر، هي مسرحية (النورس البحري- Seagull) للكاتب الروسي (تشيكوف- Chekhov)، والتي قام (ديمر) بتحويلها إلى (مسرحية تفاعلية) متوفرة على الشبكة.

- نماذج من (المسرح التفاعلي)..

1- مسرحية (Chateau de Mort) التفاعلية(1)..

يتحدث (ديمر) عن تجربة العرض الأول، لأول (مسرحية تفاعلية) في ذلك الوقت المبكر من ثمانينيات القرن الماضي، قبل حوالي عشرين عام من الآن. لقد وقف مرتبكًا ليلة الافتتاح، ليس فقط لأنها ليلة الافتتاح، ولكن لأنه افتتاح عرض غير تقليدي، لنص غير تقليدي. إنها المرة الأولى التي سيواجه فيها الجمهور نصًا حيًا، يعيشون مشاهده بين الممثلين في أماكن حقيقية، الفكرة في حد ذاتها مربكة، لكنها تستحق المغامرة.

تجري أحداث (Chateau de Mort) في قصر (Pittock)، إنه مكان حقيقي وليس خشبة مسرح هُيِّئت لأن تبدو كقصر، والأحداث تجري في بهوه، وغرفه، وممراته، وفي كل ركن من أركانه توجد شخصيات تؤدي دورًا، وإذا تركت إحدى الشخصيات هذا الركن فإن ذلك لا يعني أنها تغادر المسرحية، إنها فقط تغادر ذلك المكان إلى مكان آخر، وبإمكان المشاهد الذي يهمه أمر هذه الشخصية اللحاق بها إلى المكان الجديد الذي ستتوجه إليه ليعرف ماذا سيحدث معها هناك.

يرى (ديمر) أن هذا الأسلوب يحافظ على وجود كل الشخصيات (على الخشبة)، بتعبير المسرح التقليدي، أي وجودها في قلب الأحداث على اختلافها من مكان لآخر في فضاء العرض المسرحي الكلي. ويترتب على هذا عدم وجود

(1) انظر عن هذه المسرحية مقال: Charles Deemer, Watch Out, Mama, Hyperdrama's Gonna Mess With Your Pittock Mansion, http://www.ibiblio.org/cdeemer/watchout.htm

شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، فما معنى هذا التميز إذا كان لكل شخصية دور مستمر على طول مدة العرض المسرحي، وإن تنقلت من مكان لآخر؟!

وقد اختار (ديمر) أربع عشرة شخصية لأداء نصه المسرحي التفاعلي، وكلها شخصيات رئيسية، لذلك لا بد أن تكون لكل منها قصة وأحداث تمتع الجمهور الذي سيتابعها، وتحافظ على اهتمامه وانتباهه ومتابعته لها.

على صعيد آخر، تجدر الإشارة إلى أن الممثلين كانوا موجودين مع الجمهور في مكان واحد، وفي تفاعل حقيقي، دون حواجز مادية أو معنوية، فقد يتوجه أحد الممثلين إلى واحد من المتفرجين بتعليق أو سؤال أو مداعبة تأكيدًا على البعد التفاعلي بينهما. العلاقة هنا مختلفة بين طرفي الظاهرة المسرحية، لا توجد خشبة وصالة، ولا ينقسم فضاء المسرح إلى نصف مظلم وآخر مضيء، إنه مكان واحد يجمع الطرفين في تظاهرة حقيقية، أقبل عليها أغلب الجمهور، ولكن (ديمر) يعترف أن هذا النوع من المسرح لا يناسب كل فئات جمهور المسرح، إذ لا يزال المسرح التقليدي يجتذب عددًا لا يستهان به من الجماهير التي تريد نصًا مسرحيًا تقليديًا، يلتزم الخطية، والتراتبية، ويضع نهايات محددة لأحداثه، إنها تريد مسرحًا يحترم العلاقة الآرسطية القائمة عن بعد بين الممثلين على الخشبة، والجمهور في الصالة، دون تواصل أو تفاعل بينهما.

بالعودة إلى الجمهور الذي تفاعل بشدة مع الأسلوب الجديد في العرض المسرحي، والتغيير الجذري الذي حلّ بالفضاء المسرحي، يقول (ديمر) إن مجموعات المشاهدين كانت تتحرك من مكان إلى آخر، ومن طابق إلى آخر في القصر، تابعين ممثلا ترك لتوّه المكان الحالي، ليكملوا معه الحدث الخاص به، منتقلين معه من مكان إلى آخر في متعة وفضول.

وقد كان أكثر ما أثار استغراب الناس وإعجابهم في آن هو أن الأحداث تجري في «مكان حقيقي»، حيث لم يعتادوا على ذلك في المسارح التقليدية التي ألفوها، ومتابعتهم لشخصية ما تجعلهم يعرفون جزءًا بسيطًا فقط من أحداث المسرحية ومصائر بقية شخصياتها، وهذا يجعل النهايات مفتوحة وغير محددة، إذ يخرج الجمهور من العرض المسرحي ذاته، الذي بدأ في وقت محدد وانتهى في وقت محدد أيضًا بأحداث مختلفة، ونهايات مختلفة، وكثير منهم كانوا يدخلون

العرض المسرحي ذاته مرات ومرات، كي يتابعوا شخصيات أخرى لم تُتَحْ لم الفرصة لمتابعتها في العرض السابق.

بقي في النهاية الإشارة إلى حديث (ديمر) عن طبيعة الممثلين الواجب تنصيبهم لهذه المهمة الصعبة، التي تتطلّب قدرة أدائية غير طبيعية، وموهبة فائقة، تستطيع أن تحسن التصرف حيال المواقف التي ستطرأ، وتعرف كيف تتدبر أمر الوقت إذا وصلت إلى المكان الجديد الذي ستؤدي فيه مشهدها التالي قبل الوقت المحدد، أو بعده، دون أن تترك فجوة في الفضاء النصي، أو تكثيفًا غير مستحسن للأحداث، أو تقاطعًا لحدثين غير متصلين ببعضهما بشكل تام. وهذا يستدعي وجود مدارس ومعاهد خاصة لتأهيل الممثلين المناسبين لأسلوب مسرحي جديد، غير مسبوق، مختلف كل الاختلاف عن المسرح التقليدي المعروف من جميع الجوانب.

2- مسرحية (النورس البحري- Seagull) للروسي (تشيكوف- Chekhov)

قام (تشارلز ديمر) بتحويل نص (النورس البحري- Seagull)، للكاتب الروسي (تشيكوف- Chekhov)، إلى نص مسرحي تفاعلي، موجود على موقعه على شبكة الإنترنت ككتاب إلكتروني، في صيغة ملفات (PDF)، يمكن تحميله على الجهاز بنقرات معدودة على الوصلات الخاصة بذلك.

ولعلّ هذه التجربة تستحق التوقف عندها قليلا، لأن نص (تشيكوف) في الأساس نص غير تقليدي، ولكنني لن أتوقف عند الصيغة الورقية للنص الأصلي مع الإقرار بإمكانية أن يتضمن النص درجة عالية من (التفاعلية) حتى إن كان ورقيًا، وفي الوقت ذاته قد يكون النص إلكترونيًا لكنه لا ينطوي على أي قدر، ولو ضئيل، من (التفاعلية). سأتوقف فقط، في هذه العجالة، عند الصيغة الإلكترونية منه، لأن (ديمر) حرص فيها على إبراز البعد التفاعلي المتضَمَّن في النص الأصلي بوضوح أشدّ.

بعد التعديلات التي أحدثها (ديمر) على نص (النورس البحري) أصبحت قراءته عبر الوسيط الورقي غير ممكنة، إلا في الصورة التقليدية السابقة، دون أي تعديل، وأصبحت شاشة الحاسوب هي الوسيط الوحيد الذي يمكن من خلاله قراءة نص (تشيكوف) والاستمتاع به، والتفاعل معه.

في البداية توجد شاشة ترحيبية تعرّف بالنص، ويمكن منها الدخول إلى قائمة رئيسية، تتضمن عددًا من الخيارات، كالتعريف بالنص المتفرع، أو التعريف بنص (تشيكوف) المسرحي التفاعلي، أو بشخصيات المسرحية أو بالأماكن التي ستدور فيها أحداثها، أو خيار بدء العرض.

إذا اختار المتلقي/ المستخدم (بدء العرض) فإنه يدخل على قائمة جديدة، عبارة عن أربعة فصول، وبإمكانه البدء من الفصل الذي يريد، دون أن يكون مضطرًا للالتزام بالترتيب التقليدي من الفصل الأول إلى الثاني، ومنه إلى ما يليه حتى آخر فصول المسرحية.

وباختيار نقطة البدء يدخل المتلقي/ المستخدم فضاء نص (تشيكوف) التفاعلي، إذ سيكون حرًّا بعد ذلك في اختيار الموضع الذي يريد أن يبدأ الفصل الذي اختاره من خلاله، وذلك كما يلي:

Act I
Act II
Act III
Act IV

وبعد الاختيار والدخول والقراءة في النص الذي سيظهر أمامه سيكون مخيّرًا أيضًا في متابعة شخصية من الشخصيات التي ستترك المشهد إلى مشهد آخر، أو البقاء في المشهد الحالي نفسه. انظر النموذج التالي:

(Ilya enters.)

ILYA: Treplev wants a writing room. Sorin wants me to convert his study. When am I supposed to find time for this?

POLINA: You can make time, dear.

ILYA: No one understands how much I do around here. Do you think it is easy to keep so many animals healthy, to see the crops through their seasons, to keep on top of repairs here in the house? This is not a small house, I want you to know.

POLINA: We know it's not a small house, dear.

ILYA: A writing room - for what? One writer around here is plenty. No offense meant, sir.

TRIGORIN: None taken.

(Polina gets up, Dorn rises immediately after her.)

POLINA: In the time you spend complaining, you could get it done. I'll check on the soup.

DORN: Excuse me.

(Polina leaves for the kitchen with Dorn behind her.)

[follow Polina and Dorn]

[stay here]

في كل مرة سيكون المتلقي/ المستخدم هو الماسك لزمام سير أحداث النص، وهو المسيِّر لها، وليس المسيَّر، وبهذا سينتهي من قراءة المسرحية على نحو يختلف عما انتهى إليه متلق/ مستخدم آخر، لأن لكل متلق/ مستخدم اختياره الذي سيختلف حتمًا، وإلى حد ما عن اختيار الآخرين، وهذا مما يبثّ الروح والحيوية في النص، ويميّزه عن النصوص التقليدية، ذات الطبيعة المقولبة، الأقرب إلى الثبات أو إلى الجمود.

اللافت للنظر أيضًا هو أن (ديمر) يعرّف في بداية المسرحية بطبائع الشخصيات، ووظائفها، كما يعرّف بالأماكن التي سيشملها العرض المسرحي، والتي تجعل تخيّلها في بيئة حقيقية أمرًا طريفًا وجديدًا.

ولن أفصّل أكثر من هذا في حديثي عن مسرحية (النورس البحري) للكاتب الروسي (تشيكوف) التي حوّلها (تشارلز ديمر) إلى نص مسرحي تفاعلي، يتأتّى لمتلقيه من خلال الشاشة الزرقاء، وسأضع الرابط هنا ليجرب القارئ العربي بنفسه هذا الأسلوب الجديد في الكتابة المسرحية:

http://www.ibiblio.org/cdeemer/Menu.htm

ومن نافل القول إن هذا الأسلوب الجديد في الفن المسرحي لم يظهر إلى الآن في العالم العربي، والذي أراه أننا إذا آمنّا بدور المسرح في التغيير والتنوير وغير ذلك فإننا لا بد أن نلجأ إلى (المسرح التفاعلي) في محاولة لجذب الجمهور العربي مجددًا إلى هذا الفن الذي بدأ يواجه إعراضًا، شأنه شأن غيره من الفنون الأدبية، من قِبَل الجمهور، إذ انشغلت جماهيرنا بالفضائيات وبشبكة الإنترنت عن المصادر الأصلية للارتقاء بالنفس ثقافيًا، وأدبيًا، وفنيًّا.

في البداية توجد شاشة ترحيبية تعرّف بالنص، ويمكن منها الدخول إلى قائمة رئيسية، تتضمن عددًا من الخيارات، كالتعريف بالنص المتفرع، أو التعريف بنص (تشيكوف) المسرحي التفاعلي، أو بشخصيات المسرحية أو بالأماكن التي ستدور فيها أحداثها، أو خيار بدء العرض.

إذا اختار المتلقي/ المستخدم (بدء العرض) فإنه يدخل على قائمة جديدة، عبارة عن أربعة فصول، وبإمكانه البدء من الفصل الذي يريد، دون أن يكون مضطرًا للالتزام بالترتيب التقليدي من الفصل الأول إلى الثاني، ومنه إلى ما يليه حتى آخر فصول المسرحية.

وباختيار نقطة البدء يدخل المتلقي/ المستخدم فضاء نص (تشيكوف) التفاعلي، إذ سيكون حرًّا بعد ذلك في اختيار الموضع الذي يريد أن يبدأ الفصل الذي اختاره من خلاله، وذلك كما يلي:

Act I
Act II
Act III
Act IV

وبعد الاختيار والدخول والقراءة في النص الذي سيظهر أمامه سيكون مخيّرًا أيضًا في متابعة شخصية من الشخصيات التي ستترك المشهد إلى مشهد آخر، أو البقاء في المشهد الحالي نفسه. انظر النموذج التالي:

(Ilya enters.)

ILYA: Treplev wants a writing room. Sorin wants me to convert his study. When am I supposed to find time for this?

POLINA: You can make time, dear.

ILYA: No one understands how much I do around here. Do you think it is easy to keep so many animals healthy, to see the crops through their seasons, to keep on top of repairs here in the house? This is not a small house, I want you to know.

POLINA: We know it's not a small house, dear.

ILYA: A writing room - for what? One writer around here is plenty. No offense meant, sir.

TRIGORIN: None taken.

(Polina gets up, Dorn rises immediately after her.)

POLINA: In the time you spend complaining, you could get it done. I'll check on the soup.

DORN: Excuse me.

(Polina leaves for the kitchen with Dorn behind her.)

[follow Polina and Dorn]

[stay here]

في كل مرة سيكون المتلقي/ المستخدم هو الماسك لزمام سير أحداث النص، وهو المسيِّر لها، وليس المسيَّر، وبهذا سينتهي من قراءة المسرحية على نحو يختلف عما انتهى إليه متلق/ مستخدم آخر، لأن لكل متلق/ مستخدم اختياره الذي سيختلف حتمًا، وإلى حد ما عن اختيار الآخرين، وهذا مما يبثّ الروح والحيوية في النص، ويميّزه عن النصوص التقليدية، ذات الطبيعة المقولبة، الأقرب إلى الثبات أو إلى الجمود.

اللافت للنظر أيضًا هو أن (ديمر) يعرّف في بداية المسرحية بطبائع الشخصيات، ووظائفها، كما يعرّف بالأماكن التي سيشملها العرض المسرحي، والتي تجعل تخيّلها في بيئة حقيقية أمرًا طريفًا وجديدًا.

ولن أفصّل أكثر من هذا في حديثي عن مسرحية (النورس البحري) للكاتب الروسي (تشيكوف) التي حوّلها (تشارلز ديمر) إلى نص مسرحي تفاعلي، يتأتّى لمتلقيه من خلال الشاشة الزرقاء، وسأضع الرابط هنا ليجرب القارئ العربي بنفسه هذا الأسلوب الجديد في الكتابة المسرحية:

http://www.ibiblio.org/cdeemer/Menu.htm

ومن نافل القول إن هذا الأسلوب الجديد في الفن المسرحي لم يظهر إلى الآن في العالم العربي، والذي أراه أننا إذا آمنّا بدور المسرح في التغيير والتنوير وغير ذلك فإننا لا بد أن نلجأ إلى (المسرح التفاعلي) في محاولة لجذب الجمهور العربي مجددًا إلى هذا الفن الذي بدأ يواجه إعراضًا، شأنه شأن غيره من الفنون الأدبية، من قِبَل الجمهور، إذ انشغلت جماهيرنا بالفضائيات وبشبكة الإنترنت عن المصادر الأصلية للارتقاء بالنفس ثقافيًا، وأدبيًا، وفنيًّا.

- مقارنة بين المسرح التقليدي والمسرح التفاعلي[1]:

تتعدد أوجه المقارنة بين المسرحيْن: التقليدي والتفاعلي، ولكن يمكن إجمال أبرزها في ما يلي:

- في المسرح التقليدي يجلس الجمهور في صالة مظلمة، يشاهدون عرضًا على الخشبة، تتقدم الأحداث فيه بصورة خطية. أما في (المسرح التفاعلي) فالجمهور متحرك، يخرج من مكان، ويدخل في آخر، تابعًا شخصية ما، ولا توجد مقاعد ثابتة في صالة مظلمة يُفرَض عليهم الجلوس فيها. ولكل متفرج على هذا العرض حرية اختيار المشهد الذي يريد مشاهدته. وكذلك حال الجمهور في حالة حضور عرض (مسرحية تفاعلية)، إذ يظل الجمهور في حالة حركة دائمة.

- في المسرح التقليدي تجري الأحداث على خشبة المسرح، بينما في (المسرح التفاعلي) تجري الأحداث في (بيئة حقيقية- Real Environment)، مما يجعلها تمثيلية حية ومباشرة. ومن أمثلة البيئات الحقيقية التي تصلح لاتخاذها فضاءً للأداء المسرحي: بنك، مطعم أو بار، قصر، باخرة، منتجع سياحي. ويفضل بعض كتاب (المسرح التفاعلي) اختيار الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث، ثم كتابة النص المناسب له.

- في المسرح التقليدي لا يملك الجمهور المتفرج اتخاذ أي إجراء أو قرار حيال ما يُعرض أمامه، المطلوب منه فقط هو مشاهدة ما يحدث على الخشبة. أما في (المسرح التفاعلي) فيجب على الجمهور اتخاذ قرار أمام أي تفرّع يظهر أمامه. وهذا يحدث غالبًا عندما يترك أحد الممثلين المشهد، فيتحتّم على المتفرج تحديد ما إذا كان سيتبع هذا الممثل في مشهد آخر، أم أنه سيبقى متابعًا ما سيحدث في المشهد الحالي بعد خروج هذا الممثل؟ وبهذا، سيخرج المتفرجون من العرض المسرحي التفاعلي وقد وصلوا إلى نهايات غير متشابهة، وغير موحّدة، كلٍ

---

(1) Charles Deemer, Hyperdrama and Virtual Development: Notes on Creating New Hyperdrama in Cyberspace, September 1, 1996, Vol. 1, No. 3 : http://www.uv.es/~fores/programa/deemer_hyperdrama.html

ولمزيد من أوجه المقارنة يرجى الاطلاع على مقال (ديمر) بعنوان: How Do I Number The Pages? http://www.ibiblio.org/cdeemer/howdoi.htm

بحسب القرارات التي اتخذها أثناء متابعة العرض، وبحسب الشخصيات والأحداث التي جذبت انتباهه واستطاعت أن تجرّه وراءها دون غيرها.

- في المسرح التقليدي أيضًا توجد شخصية، أو أكثر، محورية، تدور الأحداث حولها، أو هي من يسيّر الحدث المسرحي، كما يوجد عدد من الشخصيات الثانوية، التي تساعد على تطوير الحدث، أو تدعم حضور الشخصية الرئيسية. ولكن هذا غير موجود في (المسرح التفاعلي)، لأن كل الشخصيات توجد في فضاء العرض المسرحي في كل الأوقات، وإذا كان الكاتب يمتلك موهبة الكتابة المسرحية بقدر كافٍ سيستطيع منح كل شخصيات المسرحية قيمة معنوية تناسبها، وتجعل وجودها أساسيًا في العرض.

- في المسرح التقليدي تكفي نظرة واحدة فاحصة لالتقاط فكرة النص الأساسية على الأقل. أما في (المسرح التفاعلي) فهذا غير ممكن، وقد لا تكفي لا نظرة ولا عدة نظرات لالتقاط القصة كاملة. ومن الأفضل أن يتابع الجمهور المتفرج في (المسرح التفاعلي) شخصية واحدة فقط في العرض المسرحي الواحد، كي يتمكن من التقاط خيط واحد متماسك للقصة، ولا بأس بتكرار المحاولة مع بقية الشخصيات في تكرار حضور العرض نفسه فيما بعد.

المبحث الثالث: الرواية التفاعلية- Interactive Novel :

(الرواية التفاعلية) جنس أدبي تولّد في رحم التكنولوجيا المعاصرة، وتغذى بأفكارها ورؤاها، محققًا مقولة «إن الأدب مرآة عصره».

ومصطلح (الرواية التفاعلية) هو المقابل العربي الذي اخترته في هذا الكتاب للمصطلح الأجنبي (Interactive Novel). ومما يجدر ذكره هو وجود مصطلح أجنبي آخر، يعبر عن الجنس الأدبي الإلكتروني ذاته، الذي يقدم الفن الروائي من خلال استثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة، هو مصطلح (Hyperfiction)، الذي لا يختلف في دلالته عما يحمله مصطلح (Interactive Novel)، لذلك سأعتمد هذا الأخير في حديثي عن هذا اللون الجديد، للأسباب ذاتها التي اعتمدت على أساسها ما سبق من مصطلحات، وهي: التأكيد على البعد التفاعلي، والرغبة في توحيد المصطلحات المستخدمة في هذا الكتاب.

وقد شاع هذا الجنس الأدبي الجديد في الأوساط الأدبية الإلكترونية، وأصبح

اتجاهًا معروفًا، خصوصًا في الغرب، في منتصف ثمانينيات القرن الماضي تقريبًا، حيث صدرت عدة روايات منه، أشهرها رواية (ميشيل جويس- Michael Joyce)، بعنوان (الظهيرة، قصة- Afternoon, a story)، التي تعدّ من كلاسيكياته.[1]

- تعريف (الرواية التفاعلية)..

يمكن تعريف (الرواية التفاعلية) بأنها: نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصًا كتابيًا، أم صورًا ثابتة أم متحركة، أم أصواتًا حية أو موسيقية، أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسومًا توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائمًا باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات.[2]

وتعتمد (الرواية التفاعلية) على كسر النمط الخطي الذي كان سائدًا مع الرواية التقليدية، أي الرواية المقدمة على وسيط ورقي، يلتزم فيه المبدع خط سير واضحًا غالبًا، يتبعه فيه القارئ الذي لا يحاول مخالفة هذا الخط، وإلا خرج من الرواية دون نتيجة، ودون أن يفهم منها شيئًا، وما ذلك إلا لأن بنية الرواية كانت تفرض عليه طريقة محددة في قطف ثمرتها، وحين خالف تلك الطريقة، خرج من الرواية دون ثمر.

وهذه الرواية، وإن كانت تعتمد في كتابتها وتأليفها على برامج إلكترونية لا علاقة لها بشبكة الإنترنت، إلا أن كيانها لا يقوم بعيدًا عن هذه الشبكة، فبمجرد أن ينهي المبدع روايته يلقي بها في أحد المواقع الإلكترونية التي تساعده على

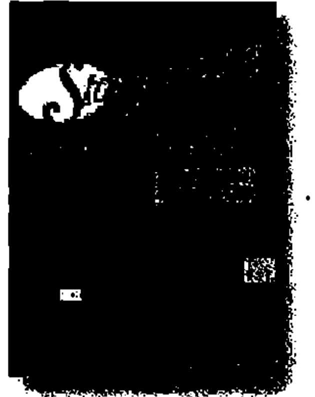
(1) هذه الرواية (Afternoon, a story) هي أول رواية تفاعلية، قام بتأليفها مستخدمًا برنامج (المسرد- Storyspace)، الذي وضعه هو بالتعاون مع (J. Bolter)، في مختبر الذكاء الاصطناعي التابع لجامعة (ييل- Yale)، لكتابة النص المتفرع. اقرأ عن هذه الرواية في موقع (eastgate) المخصص للنص المتفرع، على الرابط التالي:
http://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html

(2) عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، موقع إلكتروني سابق:
www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm

تقديم روايته لعدد لا يُحصى من المتلقين الذين يختلفون في أعمارهم، واهتماماتهم، ووظائفهم، ومستوياتهم الاجتماعية والأكاديمية، والنفسية، و.. إلخ، مما سيؤثر على طريقة تلقي كل منهم للنص الروائي المقدم لهم جميعًا، وبالتالي سيؤثر على طريقة تفاعل كل منهم مع ذلك النص، لذلك يمكن أن نطلق، تجاوزًا، صفة (الإنترنتية) على هذه الرواية، لأن شبكة الإنترنت العالمية هي الوسيلة السريعة والمناسبة لإيصالها إلى القراء، والتي تتيح لهم هذه الصفة التفاعلية المفترض وجودها في الرواية حتى تكون (تفاعلية).

ويستخدم الروائي المتصدي لتأليف (رواية تفاعلية) برنامجًا خاصًا يسمى (المسرد- Storyspace) ليبني أحداث روايته عليه.

ويتوفر هذا البرنامج للجميع، من خلال عدد من الشركات التي تتولى تسويقه وإيصاله إلى الراغبين في الحصول عليه في كافة أنحاء العالم، عبر إعلاناتها في الشبكة العالمية:



[صورة لبرنامج (المسرد)، والذي يمكن طلبه وشراؤه عبر الإنترنت من موقع (eastgate).[1]]

و(المسرد) عبارة عن بيئة (وسيطة) للكتابة، تسمح للمتلقي/ المستخدم بتنظيم شظايا النص من خلال خلق مساحات للكتابة، ونوافذ يمكن ربط إحداها بالأخرى. ومن الممكن أيضًا تضمين النص أشكالا جرافيكية، باللونين الأبيض والأسود غالبًا، وأصواتًا، وأفلامًا، تظهر كلها من خلال النص.[2]

وليس (المسرد) هو البرنامج الوحيد الموجود لكتابة هذا الجنس الأدبي الإلكتروني، بل يوجد غيره الكثير، مثل (الروائي الجديد- newnovelist)، الموجود

---

(1) انظر الرابط: http://www.eastgate.com/storyspace/StoryspaceOV.html

(2) Elin Johanne Sjursen, A Comparative Analysis of Interfaces in Digital Poetry, P.8
كتاب إلكتروني، على الرابط التالي:
PDF] A Comparative analysis of Interfaces in Digital Poetry. Elin ...

أيضًا على شبكة الإنترنت من خلال موقع الشركة المصنعة، والتي تعلن كذلك عن استعدادها لإيصاله إلى كافة أنحاء العالم.

ولا تنسى أي من هذه الشركات أن تدعم إعلاناتها عن برامجها بشهادات عدد من الأشخاص الذين جربوا هذه البرامج في كتابتهم الروائية، واكتشفوا المزايا المتعددة التي تقدمها، والجهود الكثيرة التي توفرها عليهم، خاتمين تلك الشهادات بتشجيع القارئ على أن يجرّب بنفسه متعة الإبداع باستخدام هذه البرامج.(1)

في (الرواية التفاعلية) لا يلتزم المبدع بنمط محدد، أو على الأقل، لا يلتزم بالنمط الخطي الأكثر مناسبة للرواية التقليدية، بل كثيرًا ما يتجاوزه أو يكسره، ويفتح الرواية على آفاق مختلفة، بمثابة مسارات متعددة، يمنح من خلالها المتلقي/ المستخدم حرية اختيار المسار الأكثر جاذبية له، أو الذي سيحقق له قدرًا أكبر من التفاعل. وهذا يعني أن التركيب القصصي في (الرواية التفاعلية) لا يحدّ بالصفحة المطبوعة، المفروضة على الروايات التقليدية، والذي يُلتزَم فيه بصيغة منظمة من القراءة تتقدم للأمام دائمًا، ما لم يختر القارئ تجاوز بعض الصفحات أو فصل كامل من الفصول.

إن (الرواية التفاعلية)، التي تعتمد على التقنيات التي يتيحها النسق الإيجابي من (النص المتفرع)، تسمح للمتلقي باختيار الطريقة التي يرغب بقراءة الرواية من خلالها، دون التزام بالترتيب التقليدي، أو بتتابع الصفحات من الأولى إلى الأخيرة.(2)

- ظهور (الرواية التفاعلية) في الأدب الغربي..

يمكن رسم صورة تامة الملامح لواقع (الرواية التفاعلية) في الأدب الغربي، لأنه يتجاوز واقعه العربي بمراحل كثيرة، كما أن البرامج المتوفرة للأديب الغربي، باللغة الإنجليزية، تساعد كثيرًا على ظهور أعداد متزايدة من أدباء هذا الجنس في ذلك الشق من العالم، مما يعطي معلومات وتفاصيل أكثر عنها يومًا بعد يوم.

ومن الطبيعي أن تكون صورة (الرواية التفاعلية) في الأدب الغربي واضحة

---

(1) انظر على سبيل المثال: http://www.newnovelist.com/?source=writersgoogle

(2) عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، موقع (نسابا) إلكتروني سابق: www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm

الملامح، مكتملة النمو، وذلك لأنها هناك في مهدها، إذ كان ظهورها في تربة الأدب الغربي، الذي عرف التكنولوجيا الحديثة، وزاوج بينها وبينه، فتمخضت عن تلك المزاوجة أشكال مختلفة من الإنتاج الذي عُرِف بـ(الأدب التفاعلي)، ووُصِف بـ(الأدبي الإلكتروني)، أو (التكنو- أدبي)، ومنه هذا الجنس.

وقد سبقت الإشارة إلى أن رواية (الظهيرة، قصة) تعدّ من كلاسيكيات هذا اللون من (الأدب التفاعلي)، وذلك لأنها أول (رواية تفاعلية) على المستوى العالمي، ألّفها (ميشيل جويس)، عام (1986م)، مستخدمًا البرنامج الذي وضعه بمعية (ديفيد جي. بولتر- David J. Bolter) في عام (1984م) وأسمياه (المسرد)، الذي سبق ذكره.

وبعد مرور عشر سنوات من صدور (الرواية التفاعلية) الأولى في العالم، باللغة الإنجليزية، صدرت في عام (1996م)، أول روايتين تفاعليتين فرنسيتين على قرص مضغوط، إحداهما بعنوان: (عشرين في المائة حب زيادة- لفرانسوا كولون)، والأخرى بعنوان: (الزمن القذر- لفرانك دوفور).[1]

وفي هذا العام أيضًا (1996م) صدرت رواية (شروق شمس 69- sunshine69) للروائي (روبرت أرلانو- Robert Arellano)، المعروف باسم (بوبي رابيد- Bobby Rabyd).[2]

وليست هذه الروايات هي كل ما كُتب في الأدب الغربي ضمن هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد، لأنها أكثر من أن تُحصى أو تُستقصى، ولكنها أمثلة فقط على ما هو موجود في الغرب، والذي يعرفنا أكثر بقيمته هو الشهادات الموجودة على المواقع الإلكترونية المتخصصة في (النص المتفرع)، أو في (الرواية التفاعلية)، والتي يسجل فيها القراء والمتلقون إعجابهم بهذه الروايات التي تتفوق كثيرًا على النمط التقليدي الذي كان سائدًا ومعروفًا في الكتابة الأدبية، والتي مهما حاول مبدعوها أن يجعلوها مفتوحة على غير أفق إلا أنها في النهاية لا تملك إلا أن تكون مغلقة إلى حد ما.

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص256.

(2) يمكن قراءة الرواية في موقعها على شبكة الإنترنت على هذه الوصلة:

http://www.sunshine69.com/69_Start.html

- نموذج من (الرواية التفاعلية)..

يوجد الكثير من (الروايات التفاعلية) التي يمكن التوقف عندها، والتمثيل بها على فكرة هذا اللون الأدبي الإلكتروني، وبيان آليته، التي أعتقد أنها واضحة إلى حد ما، بعد أن تعرّف القارئ العربي على فنون (الأدب التفاعلي) السابقة، واستوعب آليتها. وسأتوقف عند رواية (شروق شمس 69- Sunshine69)، للروائي الأمريكي (روبرت أرلانو) المعروف بـ(بوبي رابيد)، الذي سبقت الإشارة إليه في تأريخ ظهور (الرواية التفاعلية) في الأدب الغربي، وذلك لأنها تعدّ من (الروايات التفاعلية) الأولى التي ظهرت بعد الرواية الأولى (الظهيرة، قصة). كما أن مؤلّفها تحدث عن تجربته في الكتابة الروائية، ورقيًا وإلكترونيًا، وهذا مفيد في إيصال الفكرة واضحة إلى المتلقي/ المستخدم عند تقديم لون جديد عليه.

توجد رواية (شروق شمس 69) مجانًا على شبكة الإنترنت، على الرابط التالي:

http://www.sunshine69.com/69_Start.html



Calendar | Radio | Map | Suitcase | Bird

[صفحة الواجهة لرواية (شروق شمس 69)]

وهي مثال جيد للعمل التعاوني الذي يدمج مواهب مجموعة من الفنانين والمبرمجين بالإضافة إلى المؤلف الحقيقي، وبهذا، يتضمن العمل الناتج صورًا، وتصميمات، وتسجيلات صوتية، وبعض البرمجيات.

تحكي هذه الرواية قصة حقيقية، جرت أحداثها في 6/ 12/ 1969، مات فيها أربعة أشخاص في حفلة موسيقية. وبعد أكثر من ثلاثين سنة، ما زالت جريمة القتل ترن كنهاية رمزية للستينات. تُطرح هذه الجريمة في (شروق شمس 69) بشجاعة كبرى، لتكون الرواية آلة زمن تصل الحاضر بالماضي، وتحاكم مخازي العصر.

يتميز هذا العمل الأدبي الإلكتروني بأنه يدعو القراء لإضافة مغامراتهم الافتراضية إلى بنية النص الروائي، وذلك كما يلي: «لا تنس إضافة مغامرتك إلى سجل ضيوف رواية 69، هذه فرصتك لتغيير الماضي».[1]

وبالاعتماد على ما يصله من المتلقين/ المستخدمين من مشاركات ومساهمات، ينشر (رابيد)، في كل شهر، فصولا جديدة تدمج مساهمات المتلقين/ المستخدمين في المتن الرئيسي، دون أن يفصل بين إضافة المبدع، وإضافة المتلقي، إذ تتوحد الأدوار هنا، ويصبح الجميع مبدعًا ومتلقيًا في آن، ويلتقي هذان الطرفان على سطح الطرف الثالث من أطراف المنظومة الإبداعية لملء الفراغات كل حسب نظرته للأحداث. وبذلك تمتد عملية الخلق النصي، وتنفتح الرواية للتوسع بلا حدود، مع ذلك التأثير المضاعف لدمج التاريخي والتخييلي بتصميم جذاب.

يقول (رابيد) مؤلف هذه الرواية: عندما بدأت بكتابة (الرواية التفاعلية) كان يوجد القليل من المتلقين المتفاعلين، الذين يستعملون الوصلات، ويذيلون الرواية باقتراحاتهم، وبعد مضي خمس سنوات من تاريخ نشرها أصبحت أستقبل آلاف المساهمات في الأسبوع، وهذا أكثر من أن أجاريه. إن عالم شبكات الاتصال اليوم يشكل الأساطير الجماعية.[2]

هذا باختصار ما يمكن أن يُقال قبل الدخول في تفاصيل المشهد الأدبي

(1) انظر:عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، www.nisaba.net/3y/studies3/hyper.htm

(2) المرجع السابق نفسه.

العربي، وبيان طبيعة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا فيه، وهل نجح الأدباء العرب في استثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة في إبداعهم الأدبي، من خلال إنتاج (الرواية التفاعلية)، بعد غيابهم على مستوى الشعر، والمسرح، أو أنهم لا يزالون عاكفين على استخدام الحبر والورق في كتاباتهم الإبداعية، واتّباع الطريقة الخطية التقليدية في سرد أحداث رواياتهم؟ وهل يؤمنون بجدوى توظيف التكنولوجيا في تطوير مستوى الإبداع الأدبي، أو أنهم يرونها عائقًا يجعل الأدب في موطنه غريب الوجه واليد واللسان؟

- **واقع (الرواية التفاعلية)، عربيًا..**

مرّ من خلال الصفحات السابقة أن (الرواية التفاعلية) ظهرت في أحضان الأدب الغربي، الذي كان مهيأ منذ البداية لاستقبال هذا المولود الجديد، نتيجة ما تراكم في ذاكرته الأدبية والثقافية من نظريات أدبية ونقدية ورؤى ثقافية وخبرات تكنولوجية، ساعدته على استقبال هذا الجنس الجديد، الذي تتراوح طبيعته ما بين الأدبية والإلكترونية، دون أن يجد في نفسه رهبة منه، أو أن يستشعر إحساسًا بالنفور منه، لأن تزاوج الأدب بالتكنولوجيا أمر ممكن الحدوث عنده.

ويبدو من إلقاء نظرة سريعة على موقع الأدب العربي من التكنولوجيا الحديثة أنه لم يخض غمارها بعد، ولم يبدأ الأدباء العرب بالممارسة الفعلية للأجناس الأدبية التي يتيحها تزاوج الأدب بالتكنولوجيا، ما عدا استثناء واحدًا. وقد أدى هذا إلى أن ترددت في كتابات النقاد العرب المعاصرين نبرة انتقاد (أو انتقاص) للأدب العربي الحديث، لعدم قدرته على مجاراة العصر التكنولوجي، وسبر أغواره وتوظيف معطياته لخدمته، وللارتقاء بمستواه عن طريق الانتقال من الطور التقليدي إلى الطور الإلكتروني.

ويمكن أن نجد مثل هذه النبرة في ما كتبه الناقد المغربي (د. محمد أسليم) الذي يقول في إحدى مقالاته: «لم يتم لحد الآن ولوج الأشكال الجديدة للكتابة كما لم تكتب ولو رواية عربية واحدة ضمن الجنس الأدبي المسمى بـ(النص المتشعب التخييلي)».[1]

---

(1) محمد أسليم، المشهد الثقافي العربي في الإنترنت (قراءة أولية)، انظر الرابط:
http://www.addoubaba.com/aslim.htm

كما يمكن أن نجد تلك النبرة، عند (سعيد يقطين) في كتابه (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، حيث يقول فيه: «لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها، أو استيعاب الخلفيات التي تحددها. ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط، والتفاعلية، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي. **ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني.** إن الرهان الأساس بالنسبة إلى النقد الروائي هو التطور، والمواكبة، والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا عندما سنفتح أعيننا على ما يتجدد، نجد الآخرين قد سبقونا بعقود لا يمكننا قياسها، وبالتالي لا يمكننا تداركها».[1]

وأكتفي بهذين المثالين لأدلّل بهما على وجود هذه النبرة التي لا يُشَكّ في كونها تستهدف النقد البنّاء، ولكنها في رأيي تتصف بصفتين بارزتين، تتعارضان مع هدفها النبيل، وهما:

1- القسوة. 2- عدم الدقة.

فعندما يتحدث ناقد عربي عن عدم وجود جنس أدبي، ظهر في الساحة الأدبية العالمية منذ حوالي تسعة عشر عامًا، في الأدب العربي، وينتقد الأدب العربي لعدم ظهور أي تطبيق فيه على البرامج التي وُضعت لإنشاء هذا الجنس وهو يقصد النقد الذي يهدف إلى التحفيز وإثارة الهمم لخوض غمار هذا العالم الجديد، فإن المتلقي يتوقع منه أن يلتزم أسلوبًا أقل حدة في التعبير عن حقيقة كهذه، فيها قدر من المرارة إن صحّت. كما يتوقع منه أن يكون أكثر تحررًا من الحماس أو الاندفاع الزائد، الذي يجعل كلامه أقرب إلى العاطفية والانطباعية منه إلى العلمية. وهذا يؤدي إلى الوقوع في عدم الدقة في إصدار الأحكام، نتيجة تغييب العقل وراء العاطفة.

ومن ملامح عدم الدقة في إصدار الأحكام ما نجده في كلام كل من

= و(النص المتشعب التغييلي) هو (النص المتفرع)، ولكنه الاختلاف المعروف في ترجمة المصطلح الأجنبي.

(1) انظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص209.

(د. أسليم) و(د. يقطين) الذي ينصبّ على عدم وجود (رواية تفاعلية) عربية، مقارنة بما توصل إليه الأدب الغربي الحديث، الذي استثمر الإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، وأقبل عليها فاتحًا ذراعيه في محاولة لاحتواء كل ما يمكن احتواؤه من معطياتها غير المحدودة.

وإذا كانت مقالة (د. أسليم) غير مؤرخة، مما يعني عدم استطاعتنا تحديد ما إذا كانت كُتبت قبل عام (2001م)، وهذا هو العام الذي ظهرت فيه أول (رواية تفاعلية) عربية، أو بعده، فإن كتاب (د. يقطين) حديث جدا، إذ تشير بياناته إلى أنه من إصدارات (2005م).

ومعنى أن يصدر كتاب في أواخر عام (2004م) في مجال ما أن مؤلفه قد استقصى كل ما يتعلق بموضوعه مما صدر أو ظهر أو أُلّف قبل ذلك التاريخ، خصوصًا إن كان قبله بسنوات كثرت أو قلت. ولكن يبدو أن (د. يقطين) لم يكن مطّلعًا على ما أُنتج في الأدب العربي في هذا المضمار، حين كتب قائلا في خاتمة كتابه: «فمتى نقرأ أول رواية تفاعلية؟ ومتى نقرأ الشعر والدراما التفاعلية؟ ومتى نشاهد الفيلم التفاعلي؟».[1]

وفي مقابل هذا الظلام الذي يهيمن على كتابات بعض النقاد العرب عن واقع الأدب العربي، وعدم قدرته على مجاراة العصر الذي يعيشه، نجد أن من الروائيين العرب من استطاع أن يتقدم بأدبه وبإبداعه خطوة إلى الأمام، بغض النظر عن موقع هذه الخطوة من الأدب العالمي، إذ المهم الآن هو موقعها في المشهد الأدبي العربي. وقد كانت هذه الخطوة صادرة عن الأديب العربي الأردني (محمد سناجلة)، الذي استطاع أن يوظّف التكنولوجيا الحديثة في أدبه، وأن يسبر غورها ويستخلص ما يمكن له أن يستفيد منها به من خلال جهد ذاتي محض، لم يستعن معه بأي معين خارجي.

قام (سناجلة) في عام (2001م) بكتابة رواية إلكترونية، يمكن أن نعدّها أول (رواية تفاعلية) عربية، أطلق عليها اسم (ظلال الواحد)، ونشرها على موقعه الخاص على الشبكة العالمية.

---

(1) انظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص244.

يقول (سناجلة) عن تجربته في الإبداع التفاعلي: في عام (2001م) «انتهيت من كتابة روايتي (ظلال الواحد) التي استخدمت في بنائها تقنية (Links) المستخدمة في بناء صفحات الويب، وقمت بنشرها رقميًا على شبكة الإنترنت على موقعي:

www.sanajlehshadows.8k.com

من غير مساعدة من أحد، وبعد ذلك بقليل قام روائي هندي بكتابة رواية أخرى باستخدام التقنيات الرقمية المستخدمة في بناء البريد الإلكتروني، ولست أدري إن كان هنالك آخرون غيرنا قد استخدموا تقنيات أخرى في الكتابة الروائية، ولكم أن تتخيلوا الصيغ والأشكال الأخرى التي لم تُستخدم بعد».[1]

ظلال الواحد	Shadows of The One
رواية	A novel
محمد سناجلة	By Mohamad Sanajleh
-هل أعجبتك الرواية ؟	Do you like this Novel ??
أرسل رأيك الى sanajlehshadows@sanajlehshadows.8k.com	Send your opinion to : Sanajlehshadows@sanajlehshadows.8k.com
-اكتب رؤيتك النقدية .	
-هل تحب أن تبعثها الى صديق ؟	

[صفحة الواجهة من رواية (ظلال الواحد)]

وقد علّق أحد النقاد على هذه التجربة الأدبية الإلكترونية الرائدة، والتي تعدّ سبقًا أدبيًا عربيًا قائلا: إن من «يقرأ روايته (ظلال الواحد) يكتشف بسهولة أنه أول أديب عربي- وربما في العالم أيضًا- استطاع أن يجنّد تقنيات شبكة الإنترنت،

(1) محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، كتاب إلكتروني، الفصل الأول: عن رواية الواقعية الرقمية، متوفر على الرابط التالي:
http://www.middle-east-online.com/?id=22055=22055&format=0

ويخضعها لأفكاره الروائية، وكان مثل هذا الأمر يعد حلمًا من أحلام الروائيين أو الأدباء الذين بدأوا منذ سنوات يتعاملون مع الشبكة، وينشرون إنتاجهم الأدبي (الخطي) نشرًا إلكترونيًا، ولكنه أقرب إلى النشر الورقي، من حيث عدم الاستفادة من تقنيات الشبكة وبنيتها، في إنتاج أدب عربي جديد، يستفيد من ثورة الوسائط المتعددة، ومن تقنيات النص المرجعي الفائق (Hypertext)».[1]

ويعدّ (سناجلة) بحق، ودون تطرف أو مبالغة، أول روائي عربي يستخدم تقنية (النص المتفرع) وخاصية (الروابط) التي يتيحها لكتابة (رواية تفاعلية) تعتمد عدم الخطية في سيرورة أحداثها، وبنائها القصصي، ولكنه ليس الأول على المستوى العالمي، فقد مرّ أن هذا الجنس معروف في الأدب العالمي منذ ظهور رواية (الظهيرة، قصة) للروائي (ميشيل جويس) في منتصف ثمانينيات القرن المنصرم.

وهنا أيضًا يظهر الحماس والاندفاع الزائد، الذي يؤدي إلى عدم الدقة في إصدار الأحكام، إذ يبدو أن شدة تحمس هذا الناقد للروائي العربي الذي استطاع أن يأتي بما لم يأت به من سبقه من روائيين عرب، ربما أكثر منه شهرة، أبعدته عن الدقة، وعن ضرورة التحري قبل إطلاق مثل هذه الأحكام التعميمية التي لا بد أن يمسها شيء من مجانبة الصواب لأنها تعميمية فقط.

كما أنه لم يكن دقيقًا في قوله إن (سناجلة) جنّد «تقنيات شبكة الإنترنت»، لأن خاصية (الروابط) التي استخدمها (سناجلة) متاحة من خلال جهاز الحاسوب حتى إن لم يكن متصلا بالشبكة، أي أنه استفاد من معطيات التكنولوجيا الحديثة، متمثلة في جهاز الحاسوب الشخصي دون أن يُشترط اتصاله بالشبكة، إذ يكفي أن يفتح برنامج (معالجة الكلمات- Word Processing) وأن يكتب نصه، ثم يظلل الكلمة التي يريد أن يربطها بنص آخر، ثم يختار خاصية (إدراج ارتباط تشعبي)، لتصبح الصفحة أمامه مرتبطة بصفحات أخرى تحيل عليها من خلال تلك الروابط.

---

(1) أحمد فضل شبلول، الواقعية الرقمية: على جناح من السيليكون والفرحة، موقع ميدل إيست أونلاين، على الرابط التالي:
http://195.224.230.11/culture/?id=22973
والمقصود بـ(النص المرجعي الفائق) هو (النص المتفرع)، ولكنه الاختلاف الأزلي في ترجمة المصطلح الأجنبي الواحد في العالم العربي!

والذي تجدر الإشارة إليه هو أن جهود هذا الروائي لم تتوقف عند إصدار روايته الأولى، التي يعترف بأنها ليست إلا بداية، وأن أدواته بحاجة إلى كثير من التطوير، وذلك عن طريق تعلم أبجديات الحاسوب على نحو أكثر دقة وحِرَفية مما كان يعرفه حين كتب (ظلال الواحد)، بل امتدت جهوده إلى ما وراء الإبداع الأدبي، إذ خرج من حيز النص الإبداعي الروائي، واتجه نحو التنظير النقدي.

سعى (محمد سناجلة) إلى أن يعرّف القارئ العربي بمشروعه الذي بدأه من خلال روايته الأولى، فقام بوضع كتاب إلكتروني بعنوان: (رواية الواقعية الرقمية)، حاول فيه تقديم الأساس النظري الذي يقوم عليه هذا الجنس الأدبي الجديد الذي تنتمي إليه روايته، وذلك على امتداد أربعة فصول، قام بنشرها تباعًا على موقع (ميدل إيست أون لاين- Middle East Online) ابتداء من تاريخ: 13/ 3/ 2004، حتى تاريخ: 6/ 4/ 2004.

ومن الواضح أن هذا الكتاب جديد على الأدب والنقد العربيين تقريبًا في موضوعه، وفي طرحه، وفي أفكاره، إذ يحاول به مؤلفه أن يضع لبنة جديدة في صرح الثقافة العربية بعامة، وفي صرح الأدب العربي بخاصة.(1)

ولكن الذي يلفت النظر في هذا الكتاب هو أن (سناجلة) لا يستخدم مصطلح (الرواية التفاعلية) حين يتحدث عن هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد، الذي ننسبه إلى (الأدب التفاعلي) بوصفه فنًا من فنونه، وشكلا من الأشكال المعبرة عنه، بل يستخدم مصطلح (رواية الواقعية الرقمية)، الذي صاغه بنفسه.

وهذا يستدعي التوقف عند المصطلحين، ومحاولة تبيّن مواطن الاتفاق ومواطن الاختلاف بينهما، كي نميّز أحدهما عن الآخر إن اتضح اختلافهما، أو كي ندمجهما ببعضهما إن ظهر اتفاقهما.

في حوار شخصي معه كشف الروائي (محمد سناجلة) عن رؤيته لما يقدمه الأدب الغربي من خلال (الأدب التفاعلي)، الذي يقوم على فكرة (التفاعل)

---

(1) أحمد فضل شبلول، الواقعية الرقمية: على جناح من السيليكون والفرحة، موقع ميدل إيست أونلاين، على الرابط التالي:
http://195.224.230.11/culture/?id=22973

الموجودة نظريًا وتطبيقيًا في جميع الآداب قبل الإنترنت وبعدها، مع تغير صور التفاعل وتطورها واستثمارها للمعطيات التكنولوجية المتاحة لها في الفضاء الإلكتروني.

كما كشف (سناجلة) عن رؤيته لما يقدمه هو إبداعًا ونقدًا من خلال مصطلح (أدب الواقعية الرقمية) عامة، أو (الرواية الواقعية الرقمية) على نحو خاص.

إنه يقدم نمطًا روائيًا جديدًا، لا على مستوى البنية السردية فقط، أو الشكل، بل على مستوى المتن السردي، أو المضمون، أيضًا. إنه يقدم أدبًا يحاول التعبير عن المجتمع الرقمي، وبطله (الإنسان الافتراضي)، ويحاول تتبع لحظات تحوله من كينونته الأولى، بوصفه إنسانًا واقعيًا، يعيش في مجتمع واقعي محدد المعالم، إلى كينونته الجديدة، بوصفه إنسانًا افتراضيًا، يعيش في الواقع الافتراضي.[1]

وحديث (محمد سناجلة) عن الإنسان الافتراضي المقابل للإنسان الواقعي يستدعي التوقف قليلا عند الهوية الجديدة التي اكتسبها الإنسان في عصر ما بعد الإنترنت، والسمات التي تغلب عليه، في محاولة تمييزه عن الإنسان الواقعي، في عصر ما قبل الإنترنت، أو في عصر الإنترنت ولكن بعيدًا عن العالم الافتراضي القائم في فضاء الشبكة.

- سمات الإنسان الافتراضي..

أنتجت كثرة التعامل مع الإنترنت، ومداومة الدخول إلى عالمه الافتراضي بشكل مستمر، والتفاعل مع أحداثه بكل تفاصيلها، وغير ذلك من التغيرات التي طرأت في هذا العصر، وعايشها إنسانه، ممازجًا بينها وبين عالمه الواقعي، ازدواجية في نمط حياة الإنسان المتنقّل بين هذين العالمين، يجب عليه أن يحسن التوفيق بين طرفيْها، كي لا تؤثر على استقراره النفسي، لأن الانتقال بين عالميْن متباينيْن كالعالم الواقعي والعالم الافتراضي من شأنه أن يحدث إرباكًا نفسيًا لمن يندفع دون موازنة إلى العالم الافتراضي، لسبب أو لآخر، مثل الهروب من العالم الواقعي، والبحث عن متنفّس في الافتراضي، وغيرها من الأسباب.

---

(1) حوار شخصي مع الروائي (محمد سناجلة) في الفضاء الافتراضي، بتاريخ: 28/ 5/ 2005.

وإذا كانت سمات الإنسان الواقعي معروفة، وواضحة، فإن الإنسان الافتراضي في حاجة إلى التعريف به، بذكر بعض السمات التي تميّزه عن نظيره الواقعي، ومن أهمها ما يلي[1]:

- محبّ للاستطلاع، يشعر أنه يشارك في ثورة كبرى، هي الثورة الرقمية، ويدرك أنه يشهد تغيرات جذرية على مستوى العالم.
- يحمل روحًا علمية، تظهر في اتجاهه إلى شبكة الإنترنت والاعتماد عليها في كل شيء.
- ينجز كل أعماله وواجباته من خلال جهاز الحاسوب الذي تربطه به علاقة متينة، ولا يستطيع الاستغناء عنه إطلاقًا.
- حركيّ الفكر، وذلك نتيجة الواقع الذي مؤداه أن الشخص أصبح يعرف كثيرًا من الأمور في أقل وقت ممكن، بحكم التعدد اللا نهائي لمصادر المعلومات والمعارف على الإنترنت.
- متجدد المعرفة، إذ لا يمكن أن تتجمد معرفته في وجود شبكة الإنترنت التي تفتح له أبواب كل أنواع العلوم والمعارف دون قيد أو شرط.
- متكامل المعرفة، وهذه سمة طبيعية نتيجة زوال الحدود بين التخصصات العلمية المختلفة على الشبكة، مما سيقضي على التفكير الأحادي، أو المنغلق داخل علم محدد.
- مرنٌ فكريًا، وذلك بحكم تعدد المواقع المعرفية التي من شأنها إبراز الوجوه المختلفة والمتعددة للحقيقة، مما قد يؤدي إلى التخفيف من ظاهرة الانحياز، أو التطرف، في الآراء والتوجهات.

- الفرق بين الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية:

ولعله من المناسب في هذا السياق التفريق بين مصطلحي (الرواية التفاعلية) و(رواية الواقعية الرقمية)، في محاولة لتأسيس هذين المصطلحين في الدراسات

---

(1) يمكن الاطّلاع على هذه السمات وغيرها في المرجع التالي:
السيد يسين، المعلوماتية وحضارة العولمة: رؤية نقدية عربية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص253-254.

العربية التكنو- أدبية، كي يتبين القارئ العربي مستقبلا الفرق بين هذين النمطين من الروايات الإلكترونية، وأن يكون واعيًا لخصائص كل منهما، ومميزًا للاختلاف في طبيعتيهما.

إن (الرواية التفاعلية)، وكما سبق تعريفها قبل قليل، هي ذلك النمط من الروايات، التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابيًا، أم صورًا ثابتة أو متحركة، أم أصواتًا حية أو موسيقية، أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسومًا توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائمًا باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات.

أما (رواية الواقعية الرقمية)، وكما قدمها (محمد سناجلة) في كتابه آنف الذكر، فهي «تلك الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وتدخلها ضمن البنية السردية نفسها، لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر، وإنسان هذا العصر (الإنسان الافتراضي) الذي يعيش ضمن المجتمع الافتراضي. و(رواية الواقعية الرقمية) هي أيضا تلك الرواية التي تعبر عن التحولات التي ترافق الإنسان بانتقاله من الواقعية إلى الافتراضية».[1]

وعلى ضوء هذا التمييز بين المصطلحين، يمكن تحديد مواطن الاتفاق والاختلاف بين هذين النمطين الروائيين، بالقول إنهما يتفقان في الشكل السردي؛ بمعنى أن كلتا الروايتين تستخدمان تقنية (النص المتفرع- Hypertext)، والمؤثرات السمعية والبصرية المختلفة التي توفرها التكنولوجيا الحديثة.

---

(1) فاطمة البريكي، أول رواية تفاعلية في الوطن العربي، دراسة منشورة في جريدة (الغد) الأردنية بتاريخ 3/6/2005. ويمكن الاطّلاع عليها في موقع الجريدة على الرابط التالي:
http://www.alghad.jo/index.php?news=26062
كما أنها منشورة إلكترونيًا في موقع (ميدل إيست أون لاين)، على الرابط التالي:
http://www.middle-east-online.com/?id=31231

أما الاختلاف بينهما فيقع في المضمون؛ فالموضوع في (رواية الواقعية الرقمية) محصور في زاوية محددة، هي زاوية المجتمع الرقمي الموجود في ذاكرة الإنسان الافتراضي، ويتشكل عبر شبكة الإنترنت، وبطل هذا المجتمع/ الرواية هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي وفي شبكة العلاقات الافتراضية التي يبنيها، ومنظومة القيم الأخلاقية التي يتصرف من خلالها.

أما الموضوع في (الرواية التفاعلية) فإنه أكثر سعة ورحابة من هذا المدى الضيق الذي ينطوي عليه مفهوم (الواقعية الرقمية)؛ (فالرواية التفاعلية) تنفتح على كل ما يعنّ للإنسان هاجس الكتابة عنه، فيستطيع توظيف الأساليب الجديدة في الكتابة الإبداعية، المعتمدة على الوسائط المتعددة، والنصوص المتفرعة، والتقنيات الحديثة بكافة أشكالها ومستوياتها، دون أن يُشترط فيها الكتابة عن الفضاء الافتراضي بالتحديد كي يُسمَح له بالاستعانة بما هو متاح في عالم الإنترنت والوسائط المتعددة.

ومع وجود هذا الاختلاف في جوهر الفكرة بين ما (الرواية التفاعلية) و(رواية الواقعية الرقمية) إلا أن جميع الآراء تحظى بالاحترام، وبإمكان المصطلحين أن يتعايشا جنبًا إلى جنب في الفضاء الرحب في العالمين الواقعي والافتراضي، دون أن ينفي أحدُهما الآخر، ولا شك أن البقاء سيكون لأفضلهما وأكثرهما قدرة على التعبير عن هذا النمط الأدبي الجديد.

- السمات المميزة للرواية التفاعلية..

تتميز (الرواية التفاعلية) بسمات خاصة، تميزهما عن الرواية التقليدية المعروفة، منها ما يتعلق باللغة المستخدمة، ومنها ما يتعلق بالأسلوب، ومنها ما يتعلق بطريقة بنائها وتركيبها وطريقة قراءتها والتفاعل معها.. إلخ.

ويمكن إجمال أهم هذه السمات فيما يلي:

1- على الروائي أن يتغير، فلم يعد كافيًا أن يمسك الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الروائي أن يكون شموليًا بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجًا أولا، وعلى إلمام واسع بالكومبيوتر ولغات البرمجة، عليه أن يتقن لغة الـ(HTML) على أقل تقدير، كما عليه أن

يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح، وفن الـ(تنشيط-Animation).[1]

2- بناء الرواية يجب أن يكون منفتحًا على آفاق متعددة، غير منغلق على رؤية واحدة يتبناها المبدع ويحاول الترويج لها، وهذا ما يميز هذا النوع من الروايات عن الروايات التقليدية التي تسير في مسار خطي ثابت، يمكن للروائي فيه التلاعب بالزمن وبسيرورة الأحداث، لكن لا يمكنه أن يتلاعب بطريقة بناء الرواية أو بطريقة قراءتها.

3- قراءة هذه الرواية يجب أن تتضمن روح التفاعلية، أي أن كل قارئ يجد نفسه مشدودًا إلى أحد خيوط الرواية، يتتبعه، ويستعين بكل ما يمكن أن يقدم له إضاءة تساعده على التعرف أكثر إلى تفاصيله، ولكن يبقى في المقابل الكثير من الخيوط الغائبة عنه، والتي لا يكاد يعرف عنها شيئًا، وهذا يدعوه إلى كتابة تعليقه، والتناقش حوله مع غيره من القراء، الذين يختلفون، أو يختلف عدد منهم في اختيار خيط من خيوط هذه الرواية، فيقدم كل منهم قراءة مختلفة، تثري الرواية وتغنيها بعدد القراءات التي تنفتح عليها.

4- النهايات غير ثابتة، وكل قارئ ينتهي إلى نهاية تختلف عما انتهى إليه غيره، وهذا يعتمد على الخيط الذي تتبعه كل قارئ منهم، وعلى مدى استعانة قراء الخيط الواحد بالمواد غير النصية الملحقة به، كالجداول، والصور، والخرائط والملفات الصوتية وغيرها.

- الآمال والطموحات..

إن التجربة العربية الرائدة (ظلال الواحد) تُعدّ دليلا مناسبًا لإثبات قدرة الأدب العربي على التفاعل مع معطيات العصر، ومعايشتها، والتطور بمقتضاها، والانتقال من طور إلى طور، مثله في ذلك مثل بقية الآداب العالمية.

وإذا كان الأدب العربي قد سُبق إلى نمط (الرواية التفاعلية) فهذا لا يعني عل

(1) محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، كتاب إلكتروني، الفصل الثالث: اللغة في رواية الواقعية الرقمية، متوفر على الرابط التالي:
http://www.middle-east-online.com/?id = 22332 = 22332&format = 0

قدرته على اللحاق بالركب، وتحقيق المنجزات التي يغني بها الحركة الأدبية العالمية، من خلال رفدها بالجديد، المختلف عنها نتيجة اختلاف طبيعة الثقافة العربية عن نظيرتها الغربية.

ويجب ألا نكتفي بـ(ظلال الواحد)، بل يجب أن يتعدد هذا «الواحد»، وأن تتعدد «ظلاله»، وأن تكون هذه الرواية خطوة أولى على طريق يبدأ معها ولا تُعرف له نقطة ينتهي إليها، مما يجعل الأدباء العرب المبدعين في حالة حركة دائبة، وتأهب لإبداع المزيد.

المبحث الرابع: (الأدب التفاعلي) بين القبول والرفض..

يواجه الأدب التفاعلي موقفين مختلفين، هما موقفا القبول والرفض، تختلف حدّتهما من شخص لآخر، ومن جماعة لأخرى أيضًا.

في موقف القبول يمكن أن يسمع المرء عددًا من المبررات التي تسوّغ اقتحام التكنولوجيا الأدبَ، وترى في هذا التحالف الحادث بينهما دعمًا للعملية الإبداعية الأدبية، وتقوية لها. وكذلك في موقف الرفض، يذكر الرافضون عددًا من الأسباب التي يبررون بها رفضهم لأمر فرض نفسه دون استئذان، وأصبح واقعًا معاشًا.

ويمكن الوقوف على آراء كل فريق منهما، وعرضها بحيادية قدر الاستطاعة، للتعرف إلى أسبابه في قبول (الأدب التفاعلي) أو رفضه، ليطّلع القارئ العربي على هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد من جوانبه المختلفة، ويحكم عليه بنفسه، بناء على أكثر المعطيات إقناعًا له.

أولا: موقف القبول. .

يرى فريق المرحبين بـ(الأدب التفاعلي) أنه توجد عدة أسباب للقبول به، يمكن إجمال معظمها في النقاط التالية:

- (الأدب التفاعلي) هو النموذج الأدبي المعبر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبير، وهو الذي يصلح لأن يمثله أمام الأجيال اللاحقة بصفته نتاج هذا العصر، وثمرة فكر مبدعيه.

- يقرّ (الأدب التفاعلي) بدور كل من المبدع والمتلقي في بناء النص، وبذلك

يصبح المتلقي في موضع ندّية مع المبدع، الذي استأثر باهتمام النقاد حينًا طويلا من الدهر في الأدب الورقي التقليدي، إلى أن بدأت صيحات الالتفات إلى المتلقي بالارتفاع. في حين إن (الأدب التفاعلي) قام من البداية على مبدأ المساواة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع- المتلقي) في إنتاج الطرف الثالث (النص).

- ينطوي (الأدب التفاعلي) على قدر من الحيوية والحرية في التفاعل مع النصوص الأدبية على نحو غير متوفر في الأدب التقليدي.

- يكسر (الأدب التفاعلي) حالة الرتابة التي تصبغ النصوص الأدبية التقليدية، ويحررها من الجمود.

- يساعد (الأدب التفاعلي) على شحذ الأذهان، والتحفيز على الابتكار، بما يتيحه من إمكانيات غير محدودة، ليقدم الأديب بها إبداعًا غير محدود أيضًا.

ثانيا: موقف الرفض:

يرى الرافضون لفكرة (الأدب التفاعلي) أنه جنس هجين، ودخيل على العملية الإبداعية، لا يلجأ إليه إلا من لا يمتلك موهبة حقيقية، فيحاول تعويض ذلك باستثمار الخصائص التي توفرها التكنولوجيا الحديثة.

ومن بين الأسباب الكثيرة التي يوردونها للتدليل على صحة ما يذهبون إليه، يمكن التوقف عند أهمها، وعرضه أمام القارئ العربي، في النقاط التالية:

- يقضي (الأدب التفاعلي) على فكرة الملكية، ويؤدي إلى غيابها، أو ضياعها ربما. ومثل هذا الموقف يصدر عن بعض المعارضين للأدب التفاعلي في الغرب كما يصدر عن نظرائهم العرب، الذين يعلّلون ببعض هذه الأسباب إعراضَهم عن هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد.

وفي هذا السياق يمكن الاستشهاد بمقالة موجودة على الشبكة، في موقع (Salon.com)، بعنوان: (Author-Free Writing)، جاء فيها إن (التفاعلية الحمقاء) حلّت محلّ المبدعين في مغامرات الكتابة الجماعية الجديدة. ومن الأمثلة التي ذُكرت في هذا الصدد، تجربة مكتبة (أمازون. كوم- Amazon.com) الإلكترونية، التي أوعزت إلى (جون أبديك- John Updike) بكتابة الفقرة الأولى من رواية بوليسية، ثم طلبت من بعض المتنافسين أن يضيف كل منهم فقرة واحدة

إلى النص الروائي، وبعد ذلك أنهى (أبديك) الرواية بفقرة ختامية، ونُسبت الرواية له، فصار اسمها (رواية أبديك البوليسية الأولى)، ولم يُشر إلى جهود المشاركين الآخرين الذين قاموا بإضافة فقراتهم الخاصة إليها، مع أن (أمازون. كوم) كانت تكرم يوميًا الفائزين منهم تكريمًا ماديًا، بمبلغ ألف دولار، وتكريمًا يمكن القول إنه معنوي، بإضافتهم إلى مشروع كشكول الناشئين، ولكن حقوقهم المعنوية الأساسية، بوصفهم كتّابًا مشاركين في كتابة تلك الرواية لم تُحفظ، وملكية كل منهم لفقرة من فقرات الرواية لم تُصن، وأصبحت الرواية ملكًا لشخص واحد دون أن يُعرف السبب، فهل يُعقل أن يكون مالكًا للرواية لأنه كتب فيها فقرتين في حين كتب الآخرون فقرة واحدة فقط؟![1]

- فكرة المشاركة في إنتاج النص الأدبي بين المبدعين والمتلقين مرفوضة عند هذه المجموعة المعارضة لـ(لأدب التفاعلي)، إذ ترى في ذلك خروجًا على الأعراف الإبداعية المتأصلة في جميع الثقافات، والتي تتمحور حول المبدع الواحد، والمالك الواحد للنص.

ويمكن الاستشهاد في هذا السياق بإحدى المداخلات التي أعقبت تقديمي لورقة بحثية في مؤتمر (اللغة العربية في عالم متغير)، وكانت الورقة بعنوان: (آفاق تلقي الأدب عبر الإنترنت). كانت المداخلة عبارة عن سؤال يستفسر عن إمكانية تقبل المبدع الحديث، المعاصر، فعليًا، فكرة أن يشاركه أحد، أيًا كان، في كتابة نصه، مع الإشارة إلى أن هذا يخالف كل التقاليد الإبداعية التي نشأنا عليها مبدعين ومتلقين لإبداع الآخرين، فكيف يمكن الآن خلق روح جديدة، وبثّها في المبدعين كي يتقبلوا مثل هذا التدخل من الآخر في النص الذي يعده كل مبدع جزءًا منه؟

وقد كانت إجابتي على هذا السؤال أن هذه الفكرة التي يتحدث عنها هي الفكرة التقليدية للعملية الإبداعية، ولكننا الآن في عصر يتجاوز كل ما هو تقليدي، ويبعث روحًا جديدة في كل الثوابت التي نشأنا عليها.

ليست العملية الإبداعية طقسًا مقدسًا كي نظل محافظين على تقاليده شكلا ومضمونًا، إنها عملية متجددة، أو يجب عليها التجدد ومواكبة العصر الذي تعيشه

---

(1) انظر المقالة على الرابط التالي: http://archive.salon.com/media/1997/12/12media.html

كي تعبر عنه وتمثله في العصور اللاحقة، وإلا كانت عبئًا يجب عليه التخلص منه بشكل أو بآخر.

- يصعب على الأجيال الناشئة ورقيًا، والتي طال عهدها بالورق، وملمسه، ورائحته، أن تقدم إبداعًا إلكترونيًا، بسبب وجود فجوة نفسية بينها وبين جهاز الحاسوب، الذي لم تعتد أناملهم على مداعبة أصابع لوحة مفاتيحه.

ويبدو هذا السبب مقنعًا إلى حد ما؛ فالأجيال التي نشأت وترعرعت على الطريقة التقليدية في كتابة النصوص مستخدمة الورق، يصعب عليها تقبل استبدال الشاشة الزرقاء بالورق، ولوحة المفاتيح بالقلم، ومن المعروف أن امتلاك أدوات العصر، والإحساس بأهميتها وفائدتها، وقدرتها على التعبير عن العصر بوضوح هو العماد المعنوي الذي تقوم عليه فكرة (الأدب التفاعلي)، ودون هذا لا يمكن لأي مبدع، مهما كان مستوى إبداعه، أن يقدم (أدبًا تفاعليًا) حقيقيًا.

ولكن هذا ليس مبررًا للانغلاق على الذات، والاكتفاء بما تعودنا عليه. والدليل على هذا أن الجيل الموجود الآن بيننا، الذي نشأ وترعرع على ألعاب (Sony Play Station)، و(Nintendo 64)، و(Game Cube)، و(X-Box)، وغيرها، يمتلك خبرة واسعة في التعامل مع أكثر الأجهزة الإلكترونية تعقيدًا، وبإمكان أي طفل أو طفلة من أبناء هذا الجيل أن يقضي ساعات مع جهاز الحاسوب، وعلى شبكة الإنترنت، دون أن يشعر بأي حاجز نفسي بينه وبين هذه الأجهزة، فهل نظل رافضين لفكرة (الأدب التفاعلي)، وفكرة اكتساب الثقافة إلكترونيًا مع أن أبناءنا يقضون معظم ساعات يومهم بصحبة الأجهزة التكنولوجية الحديثة، في اللعب فقط، دون أن يواجه ذلك بالرفض؟

إننا نعاني من إعراض شبابنا عن القراءة، في الوقت الذي يقضي فيه هؤلاء الشباب ساعات طويلة أمام الشاشة الزرقاء، مما يطرح سؤالاً عن أسباب انجذابهم إلى الشاشة للتسلية وتزجية الوقت وعدم انجذابهم للكتب المنشورة أو حتى للقراءة من خلال الشاشة الزرقاء. ولعلّ هذا يتصل بالموضوعات التي تتناولها موادّنا القرائية، سواء أكانت كتبًا منشورة ورقيًا أم موادّ نصية متجلية عبر الشاشة الزرقاء، كما لا بدّ أن يعتمد على مدى قدرتها على ملامسة مشاعر هؤلاء الشباب، وعلى طبيعة الوسيلة المستخدمة للتواصل تقنيًا ولغويًا، مما يفرض علينا التفكير في

طريقة أخرى تجدد انجذاب الشباب نحو القراءة، وتشرع لهم أبوابًا جديدة في طريق التحصيل المعرفي.

ولا يفوتني أن أذكر أن عددًا غير قليل من الأدباء والشعراء، والمثقفين، الذين تجاوزوا سن الخمسين والستين، أقبلوا على التكنولوجيا الحديثة، ونهلوا منها، واستفادوا وأفادوا، دون أن يشعروا بفجوة نفسية بينهم وبينها، بل على العكس من ذلك، شعروا بمدى التيسير والدقة والمرونة التي توفرها لهم، في مقابل ما عانوه سابقًا قبل أن يعتمدوا عليها، والأمثلة من الأسماء العربية أكثر من أن تحصى، لذلك لن أذكر أسماء محددة.

الفصل الثالث

الأدب التفاعلي والنظرية النقدية..

المبحث الأول: عناصر العملية الإبداعية الأدبية:

صيغة جديدة في ضوء الأدب التفاعلي:

النص في العملية الإبداعية عنصر يتوسط عنصريْن آخريْن هما: المبدع، والمتلقي. وقد ذُكر أن النص قد انتقل خلال ما يزيد على ربع قرن من الزمان من طور (الورقية) إلى طور (الإلكترونية). ويبدو من الطبيعي أن يصاحب هذا التغيير الذي طرأ على أحد عناصر العملية الإبداعية تغيرًا مماثلا يمسّ العنصريْن الآخريْن. لكن هذا الافتراض لا يمكن القول به وإثباته ما لم يُتناول هذا الطرح بالدراسة والبحث، وهو ما ستحاول الصفحات القادمة تحقيقه.

كما ذُكر أن مثل هذا الطرح يحتاج إلى عقد مقارنة بين عناصر العملية الإبداعية سابقًا، حين كان النص ورقيًا، أي في عصر ما قبل الإنترنت، وعناصر العملية الإبداعية بعد أن أصبح النص إلكترونيًا، في عصر ما بعد الإنترنت، كي يسهل تحديد التطور الذي طرأ على هذه العناصر، وتعيين وجهته: سلبًا أو إيجابًا.

وحتى تُعقد المقارنة دون لبس بين أطرافها سيتم تمييز عناصر العملية الإبداعية، في عصر ما قبل الإنترنت، حين كان النص ورقيًا بصفة (الورقية)؛ فنتحدثُ عن مبدع ورقي، ومتلق ورقي، ونص ورقي أيضًا.

وفي المقابل، سيتم تمييز عناصر العملية الإبداعية، في عصر ما بعد الإنترنت، حين أصبح النص إلكترونيًا بصفة (الإلكترونية)، فنتحدث عن مبدع

إلكتروني، ومتلق إلكتروني، ونص إلكتروني.[1]

وبهذا التحديد يمكن عقد المقارنة بين كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية في طورَيْها المختلفين، اللذين تحددا نتيجة اختلاف طبيعة النص، أو على نحو أكثر دقة، نتيجة اختلاف المادة الحاملة للنص، في مأمن من الوقوع في لبس قد ينشأ بعيدًا عن هذا التحديد، مما يساعدنا على الوقوف على طبيعة التغير الذي طرأ على كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية بانتقالها من طور الورقية إلى طور الإلكترونية، فنقارن بين المبدع الورقي والمبدع الإلكتروني، ثم بين المتلقي الورقي والمتلقي الإلكتروني، وأخيرًا بين النص الورقي والنص الإلكتروني.

- المبدع الورقي والمبدع الإلكتروني..

تبدو المقارنة بين المبدع في حالتَيْه الورقية والإلكترونية ضرورية في سياق الحديث عن التطور الذي طرأ على العملية الإبداعية، لأن المبدع هو المصدر الأول للنص، قبل انتقال ملكيته منه إلى المتلقي، أو جمهور المتلقين، فلا بد أن يؤدي اختلاف طبيعته إلى اختلاف كلي يشمل العملية الإبداعية بجميع عناصرها، لأن النص يكون ورقيًا إذا قام المبدع باستخدام الورق وسيطًا بينه وبين المتلقي، أي إذا كان المبدع ورقيًا، وهذا سيؤدي إلى حتمية أن يكون المتلقي ورقيًا أيضًا، لأنه يتعامل مع نص ورقي. أما إذا استخدم المبدع الشاشة الزرقاء لإيصال نصه إلى المتلقي، فإنه سيكون إلكترونيًا، لأنه اختار شاشة الحاسوب وسيطًا بينه وبين متلقيه، وسيؤدي كونه إلكترونيًا إلى أن يكون النص والمتلقي إلكترونيين أيضًا.

ويبدو من هذا أن كون المبدع ورقيًا أثّر على العملية الإبداعية، وطبعها بملامح خاصة، لم نكن لنشعر بها أو نميزها دون أن يظهر شكل آخر، يمكن أن تتجلى من خلاله عناصر العملية الإبداعية الثلاثة، وهو الشكل الإلكتروني الذي اصطبغت به منذ حوالي ربع قرن من الزمان أو يزيد.

---

(1) قد يبدو إلحاق صفة (الإلكترونية) بالمبدع والمتلقي أمرًا غير مستساغ للبعض، لأنه يصورهما في صورة (الروبوتات)، وهي كائنات غير حية، ولكن منتجة. إلا أن هذا الفصل يتعامل مع الصفة كما سبق تحديدها في المتن، أي أن المبدع الذي يتعامل مع جهاز الحاسوب لتقديم نصه من خلاله يعد مبدعًا إلكترونيًا، وكذلك المتلقي الذي يستقبل نصًا إلكترونيًا من خلال شاشة الحاسوب يعد متلقيًا إلكترونيًا، بعيدًا عن أية تأويلات أخرى قد يحتملها هذا التعبير.

في السابق، كان المبدع ورقيًا صرفًا، لأنه لم يكن أمام خيار آخر، فقد كان يقدم مادته الإبداعية الأدبية للمتلقي عبر الورق، وبذلك كانوا جميعًا ورقيين. مع ملاحظة أن الورق، رغم استمراره وسيطًا أساسيًا في تقديم النصوص حتى هذه اللحظة، إلا أنه يعدّ وسيطًا جامدًا، لا يحمل شيئًا من صفات الحيوية، كالصوت، والحركة، أو غير ذلك.

ويمكن أن نحصر أوجه المقارنة بين المبدع الورقي والمبدع الإلكتروني في أفكار محددة، تبين مدى ما حققه المبدع بانتقاله من الورقية إلى الإلكترونية.

ففي المرحلة الورقية من عمر العملية الإبداعية الأدبية كان على المبدع (الورقي) أن يصل إلى جمهوره المتلقي بإقرار وتسليم وموافقة ومباركة من عدد من الوسطاء الذين يقومون بعملية تقديمه إلى الجمهور المتلقي، مثل: دور النشر، والصحف والمجلات، والمؤسسات العلمية والثقافية، والنقاد.. إلخ ولكن الأمر اختلف مع الثورة التكنولوجية الحديثة، المتمثلة تحديدًا في هذا السياق بشبكة الإنترنت العالمية، إذ أصبح بإمكان أي فرد أن يكون مبدعًا، ولكن إلكترونيًا؛ فينشر ما شاء، ويقدمه مباشرة إلى المتلقي دون المرور بأي وسيط أو رقيب.[1]

ومن جانب آخر، كانت المساحة المتاح للمبدع الورقي التحرك من خلالها محدودة جدًا، وحديثنا هنا عن أي فرد يشعر بقدرته على إبداع فن أدبي، وغير مقتصر على المشهورين من الأدباء والشعراء والروائيين، فهؤلاء غالبًا ما يجدون مساحة مرضية، وإن كانت ليست كافية، لحركتهم الأدبية، يستطيعون من خلالها إيصال إبداعهم للمتلقين. أما الأدباء غير المعروفين فيعانون من تجاهل الإعلام لهم، وفي الوقت ذاته، لا تسنح لهم الفرص لعرض إنتاجهم الأدبي بمنأى عن وسائل الإعلام أمام الجمهور، الذي أصبح مسكونًا بهاجس الاسم الإبداعي، فإذا كان اسم الأديب لامعًا سيتشجع الجمهور للحضور، وإن كان مغمورًا غير معروف سيعزف الجمهور المتلقي عن الحضور، حتى على مستوى المثقفين وذوي الاختصاص.

وفي المقابل، نجد أن المبدع الإلكتروني لا يعاني المساحات المحدودة، والأبواب الموصدة.. إنه يقدم إبداعه لجمهور افتراضي، على حيز ما في تلك

---

(1) محمد أسليم، موقع إلكتروني، http://www.addoubaba.com/aslim.htm

الشبكة العنكبوتية التي تحمل نصه لكل المهتمين والباحثين عن الموضوع ذاته، أو الفن نفسه، ليجد قراء متذوقين، أو نقادًا، أو متلقين أيا كان تصنيفهم، فالمحصلة واحدة، وهي أن المبدع الإلكتروني غالبًا ما يجد من يتفاعل مع نصه، لأنه يقدمه للجميع، ينشره عبر الفضاء، فلا بد أن يجد صدى له في أنحاء المعمورة، بعكس ما كان الحال عليه حين كان مقيدًا بمكان وزمان يُفرضان عليه في كثير من الأحيان وعلى جمهوره أيضًا.

وعلى صعيد آخر في المقارنة، نجد أن المبدع الإلكتروني متعدد، في حين كان في السابق واحدًا، عندما كان ورقيًا. إنه، إلكترونيًا، يتعدد بتعدد القراء المتلقين لنصه، والذين يُسمح لهم بالمشاركة في بناء النص، وإنتاجه. أما عندما كان ورقيًا، فقد كان هو صاحب النص، وهو من يكتبه، وإن استعان برأي متلق أو أكثر فإنه لا يمكنه أن يظهر هذا إلا من خلال طبعة جديدة تالية، يقوم فيها بتعديل ما يحتاج إلى تعديل في الطبعة السابقة، بعد أن يكون قد مضى على تداول الطبعة السابقة وقت طويل غالبًا.[1]

وخير ما تظهر من خلاله خاصية تعدد المبدع الإلكتروني مما تتيحه التكنولوجيا الحديثة، ما يُعرف بـ(الأدب التفاعلي)، الذي يستطيع كل متلق/ مستخدم أن يختار المسار الذي يناسبه في إكمال قراءة نصوصه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن لأي قارئ المشاركة في كتابة أحداث (الرواية التفاعلية) على سبيل المثال.

في ضوء (الأدب التفاعلي)، يصبح الجميع مبدعًا ومنتجًا، فلا تقتصر العملية الإبداعية معها على مبدع واحد، مما سيؤثر على طبيعة المتلقي الذي سيصبح أيضًا مبدعًا حقيقيًا بدعوة من المبدع الإلكتروني، غالبًا، سواء أكانت صريحة أم ضمنية، إذ سيمنحه من خلال هذه الدعوة مساحة حرة ومفتوحة للإضافة والمشاركة في بناء النص وإنتاج معناه، مما يؤذن بوقوفنا على «نهاية المعرفة بوصفها إنتاجًا فرديًا».[2]

---

(1) محمد أسليم، موقع إلكتروني، http://www.addoubaba.com/aslim.htm

(2) محمد أسليم، مقدمات العصر الرقمي، موقع إلكتروني، http://aslimnet.free.fr/articles/ess3.htm

- **المتلقي الورقي والمتلقي الإلكتروني. .**

نتيجة للتغيرات التي طرأت على المبدع، الذي انتقل من طور الورقية إلى طور الإلكترونية، كان لا بد من حدوث تغير مقابل على طبيعة المتلقي الذي يستقبل نصًّا إلكترونيًا من خلال شاشة زرقاء، ومرسَل إليه من مبدع إلكتروني، ليصبح المتلقي إلكترونيًا أيضًا.

لقد نتج عن تحول المتلقي من الورقية إلى الإلكترونية حدوث تغيرات كثيرة، يمكن رصدها وإجمالها فيما يلي:

أولا: خيارات المتلقي الورقي من النصوص الورقية، كالكتب، والمجلات، والدواوين، والروايات، وغيرها، محدودة، بل وأحيانًا مفروضة عليه بحسب رغبة دور النشر، والتوجه السياسي، والثقافي، والديني، السائد في بلده، وغير ذلك من المعايير الخارجة عن الأدب، والتي يخضع لها الأدب رغمًا عنه.

أما المتلقي الإلكتروني فلا يُفرَض عليه شيء، بل هو سيد نفسه، يدخل إلى شبكة الإنترنت ويختار من النصوص الأدبية المتاحة ما يشاء، وبالكيفية التي يشاؤها غالبًا، قراءة، أو سماعًا، أو حتى مشاهدة في بعض الأحيان، دون أن يضطر لقبول أمر غير راغب فيه لمجرد أنه هو المتاح.

ثانيًا: الوقت، عادة، خارج سيطرة المتلقي الورقي، في حين إنه ملك للمتلقي الإلكتروني، وتحت تصرفه، فالكثير من الكتب أصبح متاحًا ومتوفرًا عبر شبكة الإنترنت، ولا يعجز المبحر في فضائها عن إيجاد مبتغاه في زمن قليل، في حين أن على المتلقي الورقي، أن ينتظر وصول كتاب صدر حديثًا في بلد ما إلى البلد الذي يقطنه، وقد يطول انتظاره إلى أن يصله هذا الكتاب، الذي يظل احتمال عدم وصوله قائمًا أيضًا لسبب أو لآخر.

وأحيانًا يعجز المتلقي الورقي عن الحصول على نسخة من كتاب قديم، نفدت نسخه ولم تعد طباعته مجددًا، وبالتالي لا يمكنه الحصول عليه، في حين يمكنه أن يجد معظم الكتب التراثية ـ أو غيرها مما نفدت طبعاتها ـ على شبكة الإنترنت دون عناء يُذكر.[1]

---

(1) يُعدّ موقع الوراق من المواقع الرائدة في هذا المجال، إذ يقدم خدمات مجانية تسمح للمتصفح =

ثالثًا، يجد المتلقي الورقي صعوبة، غالبًا، في الحصول على مطلوبه، أيًا كان هذا المطلوب، إذ يحتاج البحث جهدًا بدنيًا، واتصالات، واستفسارًا من دور النشر، أو من المبدع مباشرة إن تيسر له ذلك، وربما السفر من بلد إلى آخر للحصول على كتاب ما، ثم.. قد يجده وقد لا يجده. أما المتلقي الإلكتروني فإنه يصل إلى حاجته بمجرد تحريك الفأرة، أو بالضغط على أزرار لوحة المفاتيح، هذا المجهود هو أقصى ما يحتاجه المتلقي الإلكتروني، ليجد نفسه أمام عدد لا يُحصى من الخيارات التي تتيحها عملية البحث في الشبكة عن أي مفردة ثقافية. وغالبًا ما تأتي نتائج البحث محدودة للمتلقي الورقي، ولكنها غير محدودة في حالة المتلقي الإلكتروني.

ويُضاف إلى ذلك أن المتلقي الورقي لا يمكنه تجاوز المسافات، غالبًا، ولكن المتلقي الإلكتروني يستطيع تجاوز المسافات في زمن قياسي، وهو جالس على كرسي مكتبه.

كما أن المتلقي الورقي ظلّ مستهلكًا سلبيًا للنص زمنًا طويلا، وحينما حاول خلع رداء التلقي السلبي لم يجد سوى وسيلة واحدة يثبت بها إيجابيته حيال النص، وقدرته على المشاركة في بناء معناه، وذلك من خلال الفهم والنقد والتأويل. أما المتلقي الإلكتروني فتتعدد أمامه طرق المشاركة، وتنفتح أمامه أبواب التفاعل مع النص، بأشكال قد تخطر ببال المبدع وقد لا تخطر، إذ أصبح بإمكان المبدع دعم نصه بكل الوسائل المتاحة إلكترونيًا، والتي تحتاج إلى مجهود من المتلقي كي يستطيع فك شفرة النص المتضمن فيها، أو معها، بما يحمله على التفاعل دون أن يشعر بذلك.

وإذا كان المتلقي الورقي غالبًا ما يضطر إلى الالتزام بترتيب ثابت في قراءة النص، فإن المتلقي الإلكتروني يتحرر من هذا الالتزام بما تمنحه إياه طبيعة النص الإلكتروني من حرية التجول في فضائه، دون قيود.

= والباحث فيه أن يقوم بالبحث عن أي نص يريده من أي مصدر موجود فيه، ثم نسخه ولصقه حيث يشاء. وعدد المصادر المتضمنة في الموقع إلى الآن حوالي 700 مصدر تتنوع ما بين الأدب والتاريخ والجغرافيا والعلوم الدينية وغير ذلك. انظر الموقع على هذا الرابط:

www.alwaraq.com

- النص الورقي والنص الإلكتروني..

مرّ فيما سبق أن للنص الإلكتروني، الذي يُطلق عليه اسم (Hypertext- النص المتفرع)، مستوييْن، أحدهما سلبي، والآخر إيجابي. ويتميز النسق الإيجابي بالكثير من الخصائص التي تجعله وتجعل متلقّيه/ مستخدمه، أكثر فعالية من متلقي/ مستخدم النسق السلبي الذي لا يمثل أكثر من مجرد نسخة إلكترونية للنص الورقي.

ومع أن كلا النسقين إلكترونيان، إلا أن مستوى توظيف بعض خصائص الإلكترونية يختلف فيما بينهما. ففي الوقت الذي يتيح النسق السلبي تقديم النص الورقي لأكبر عدد ممكن من الناس، في زمن وسرعة قياسييْن، مع إمكانية تحريره، أو جزء منه، بالقص أو النسخ، واللصق، والإضافة أو الحذف، بخلاف النسخة الورقية للنص ذاته، فإن النسق الإيجابي يوفر خدمات أكثر، باعتماده على الوسائط المتعددة، التي تتيح قدرًا أكبر من الإمكانات لإدخال المتلقي/ المستخدم وتدخله في النص، وذلك بتوظيف الصوت، والصورة، والجداول، والخرائط، والتقويم، وكل شيء يمكن أن يخدم النص، ويساعد المتلقي/ المستخدم على الدخول في عالمه على نحو أفضل.

وهذا المستوى من النصوص الإلكترونية يحتاج إلى التوقف عنده وقفة مطولة، لأنه من أكثر ما قدمته التكنولوجيا الحديثة إفادة للأدب وفنونه في هذا العصر.

يتجلى الفرق بين النص الورقي والنص الإلكتروني بمستوييْه في أوجه متعددة، أولها أن النص الورقي يعدّ منتهيًا حالما يصدر في شكل الكتاب، أي الورق المحفوظ بين دفتيْن، ولا يمكن لمؤلفه أن يجري عليه أي شكل من أشكال التعديل (حذف، توسع، مراجعة، تصحيح، تنقيح، إلخ) إلا في طبعة ثانية، أما النص الإلكتروني فإنه يجعل من العمل الأدبي قطعة قابلة للتعديل على الدوام، سواء من قِبَل المبدع أو المتلقي/ المستخدم في بعض الأحيان.[1]

أما ثانيها، فهو أن النص الإلكتروني يتميز برحابة الفضاء المحيط به مقارنة

---

(1) محمد أسليم، موقع إلكتروني سابق، http://www.addoubaba.com/aslim.htm

بالنص الورقي، الذي قد يواجه الإقصاء، ظلمًا في أحيان كثيرة، بسبب وجود الرقيب، أو بيروقراطية جهاز النشر، أو سوء تقدير دار النشر، . .إلخ أما إلكترونيًا، فتجد جميع الأعمال فضاء رحبًا للتداول، وبالتالي، قد ينجح كاتب ما في إعلان نفسه كاتبًا انطلاقًا من الشبكة، فتجد أعماله طريقها للنشر الورقي بعد ذلك.(1)

ويمكن أن نخصّ النسق الإيجابي من النص الإلكتروني بذكر بعض الفوارق بينه وبين النص الورقي. منها، أن القراءة في نص ورقي تقليدي، كما يعبّر عن ذلك (أمبرتو إيكو)، تعني أن عملية القراءة تتم فيه من اليسار إلى اليمين، أو العكس في شكل أفقي، أو من أعلى إلى أسفل، طبقًا للثقافات المختلفة. كما تعني أن القارئ يستطيع القفز عبر الصفحات، فبعد أن يصل إلى الصفحة رقم (300) يمكنه العودة لقراءة شيء ما، أو التحقق من أمر ما في الصفحة رقم (10)، ولكن مثل هذا العمل يتضمن مجهودًا بدنيًا. أما النص الإلكتروني المتفرع، فهو عبارة عن شبكة متعددة الأبعاد، أو متاهة، يمكن لكل نقطة أو لأي طرف فيها أن يلتقيا مع أي نقطة أو طرف آخرَيْن.(2)

ومنها أيضًا، أن النصوص الورقية تبدو وكأنها أجساد ميتة، تسجن المضامين في قوالب مادية، لا تحيل إلا على ما بداخلها. وإذا ما استدعت العودة إلى نصوص خارجية، فالتحقق من هذه الإحالات يقتضي من القارئ بذل مجهود في العودة إليها، وهو ما لا يتحقق دائمًا. بخلاف ذلك، تتيح المنشورات الإلكترونية في الإنترنت، عبر إمكانية إدراج الروابط التشعبية(3)، الوصول إلى نصوص

---

(1) محمد أسليم، الموقع السابق نفسه، http://www.addoubaba.com/aslim.htm.

(2) أمبرتو إيكو، هل ستؤدي شبكة الإنترنت إلى موت الأدب، موقع إلكتروني: http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4838

(3) الروابط التشعبية: هي ما يربط بين العُقَد، ويمكن أن يتجلى من خلال زر، أو صورة، أو أيقونة، او كلمة معينة تعيينًا خاصًا (إما بواسطة اللون أو بخط تحتها)، او جملة، او علامة في نص للإحالة على عقدة أخرى. وحين نمرر مؤشر الفأرة عليه يتحول المؤشر إلى كف، وبمجرد النقر على الرابط تفتح لنا العقدة التي يحيل إليها. ويمكن للرابط أن يربطنا بالصفحة نفسها في النص المتفرع، أو بصفحة أخرى من النص نفسه، أو بنص آخر خارجي مختلف عنه، ولكنه يشترك معه في الموضوع. انظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص261.

إحالات الدراسة، المتوفرة في الشبكة طبعًا، بمجرد النقر على الوصلات الإلكترونية المفضية إلى متون المراجع.[1]

ومن المزايا التي يذكرها (إيكو) للنص الإلكتروني على النص الورقي نذكر ما يلي:

1- حرية البحث.
2- سهولة البحث.
3- اختصار الزمن لوجود الروابط التشعبية.
4- مجانية الخدمة، أو زهادة تكلفتها.
5- إمكانية الربط بين الأجزاء داخل النص.
6- إمكانية التخزين على مساحات محدودة، كمجموعة أقراص جنب المكتب.
7- سهولة نقل النص الإلكتروني، وخفته.
8- إمكانية عملية التحديث، وسهولتها.

ولكن (إيكو) لم يبخس النص الورقي حقه، بل ذكر له مميزات غير متوفرة في نظيره الإلكتروني. منها أن المرء يحتاج، كي يقوم بقراءة دقيقة لنص ما، أن يحصل على النص ورقيًا، ليس لتحصيل المعلومات فقط، ولكن للتأمل في المعلومات التي يقدمها له الكتاب والتفكر فيها. وإن قراءة شاشة جهاز الحاسوب تختلف عن قراءة كتاب.[2] ولطالما اتخذنا نسخًا ورقية لنصوص إلكترونية مبسطة لحاجتنا إلى التعامل معها مباشرة، دون أن يقنعنا النص الإلكتروني من خلال الشاشة الزرقاء بقدرته على إيصال المعلومة أو الفكرة التي يتضمنها بالكفاءة نفسها.

ومنها، أيضًا، أن النص الورقي، المحفوظ في الكتب والمجلدات يفوق عمره الافتراضي كثيرًا العمر الافتراضي للأدوات الممغنطة. كما أن النص الورقي لا يتأثر بنقص التيار الكهربائي أو انقطاعه، ويقاوم الصدمات بشكل أفضل.

---

(1) محمد أسليم، موقع إلكتروني سابق، http://www.addoubaba.com/aslim.htm

(2) امبرتو إيكو، موقع إلكتروني سابق، http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4838

ويذكر (إيكو) أن النص الورقي المتمثل في الكتب أقل تكلفة، ولكن هذا الرأي موضع نقاش، إذ إن كثيرًا من الكتب مكلف جدًا، وعملية شحنها تكلف الكثير خصوصًا إن كانت سلسلة مكونة من عدة مجلدات. والآن، يمكن الحصول على الكتب، أو على ما بها من معلومات عبر الإنترنت دون خسارة تُذكر.

وأخيرًا، يذكر (إيكو) أن ضرر النص الورقي على النظر يتضاءل كثيرًا أمام ضرر نظيره الإلكتروني.(1)

ويمكن، من خلال المقارنة السابقة بين النص الورقي والنص الإلكتروني، أن نتمثل الفرص التي يمنحها النص الإلكتروني المتفرع، لمشاركة القارئ العام والناقد في تشكيل النص الأدبي من خلال دينامية الحاسوب ومرونته من جهة. ومن جهة أخرى، يمكن تمثُّل المتعة التي قد تتحصل لدى مستعمل الحاسوب من خلال لعبة المشاركة في (قراءات) النص الإبداعي التي تتم، في أحيان كثيرة، بتعاون مع المبدع الأصلي للنص، في جلسات الحوار الجماعية التي يحررها الوسيط الإلكتروني من سطوة الشكليات والإحراجات المرافقة للحوار العادي. وبهذا يتحرر النص، نهائيًا، من سلطة المؤلف تحقيقًا لحلم النظرية النقدية المعاصرة، بعد أن يكون قد أوجد متلقيًا متناسبًا مع طبيعته الإلكترونية، هو المتلقي الإلكتروني المقابل للمتلقي الورقي التقليدي.(2)

المبحث الثاني: العلاقة بين الأدب التفاعلي والنظرية النقدية..

يجد المتأمل في طبيعة (الأدب التفاعلي) أنه يتماسّ مع عدد من النظريات النقدية الحديثة، التي طال الكلام عليها في فترات زمانية مختلفة منذ منتصف القرن الماضي، ولعلّ أكثر تلك النظريات اتساقًا مع تطبيقات (الأدب التفاعلي) هي نظريات القراءة والتلقي ونقد استجابة القارئ. كما تجد مقولات (باختين) عن الحوارية، و(كريستيفا) عن التناص، صدى طيبًا في تطبيقات هذا الجنس الأدبي

---

(1) أمبرتو إيكو، على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4838

(2) حسام الخطيب، ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، مرجع سابق، ص50.

الإلكتروني الجديد، وهكذا هو الحال مع الفكر النقدي الذي قدمه كل من (فوكو) و(بارت)، و(إيكو) وغيرهم أيضًا.

وستتوقف هذه الدراسة عند كل من نظرية التلقي والتناص، لفحص العلاقة المُفْتَرَض وجودها بين كل منهما و(الأدب التفاعلي)، ومحاولة التعرف على مواطن الاتفاق والافتراق بينهما، في سعي لفهم أثر التغير الذي طرأ على العملية الإبداعية وعناصرها على النظرية النقدية عامة، من خلال هذين النموذجين، التلقي والتناص.

أ. العلاقة بين (الأدب التفاعلي) ومقولات نظرية التلقي..

يسعى هذا الفصل لرصد مواضع الالتقاء بين كل من (الأدب التفاعلي) ونظرية التلقي، في محاولة لتحديد أفقها وتوضيح ملامحها، وذلك على مستويين:

- الكشف عن مواطن الالتقاء بين (الأدب التفاعلي) ومقولات نظرية التلقي.
- الكشف عن أثر التغير الذي طرأ على عناصر العملية الإبداعية بانتقالها من الورقية إلى الإلكترونية على تلقي النص الأدبي.

أولا: مواطن الالتقاء بين (الأدب التفاعلي) ومقولات نظرية التلقي:

تزامن ظهور مفهوم (النص المتفرع- Hypertext)، في عالم الإنترنت والثورة المعلوماتية، مع ظهور الاتجاه نحو القارئ، في ميدان النظرية النقدية الحديثة، في ستينيات القرن المنصرم، ليكون القرن العشرون بذلك شاهدًا على أهم الإنجازات في حقل العلوم التطبيقية، ووسائل الاتصال تحديدًا، وكذلك في حقل العلوم الإنسانية، وتحديدًا الأدب ونقده.

وقد مرّ، في الفصلين السابقين، التعريف بـ(الأدب التفاعلي)، وبأنواعه المختلفة التي تمّت ممارسته ممارسة فعلية من خلالها. أما نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ، التي ظهرت عند أعضاء مدرسة (كونستانس) الألمانية من مثل (ياوس) و(إيزر)، وأصبحت معروفة أيضًا في الأوساط الأدبية والنقدية، فيمكن القول إنها اتجاه نقدي اهتم بالمتلقي، مُحدثًا بذلك تغييرًا جذريًا في زاوية النظر إلى عناصر المنظومة الإبداعية، إذ عمل على إعادة صياغتها بناء على نظرة جديدة، تعتمد على فهم مختلف لدور كل عنصر من عناصرها في عملية الإبداع الأدبي.

ومن أهم أعلام النقد الغربي الحديث، الذين أوْلوا نظريات القراءة والتلقي عناية خاصة في مؤلفاتهم النقدية المختلفة، والذين ستستأنس هذه الصفحات بكثير من آرائهم: رولان بارت، وتزفيتان تودوروف، وأمبرتو إيكو، وغيرهم.

وتنطلق هذه النظرية في تناولها النص الأدبي من فكرة مؤداها أن للمتلقي دورًا فعالا وحيويًا في العملية الإبداعية؛ فهو عندها عنصر مشارك في إنتاج المعنى، وليس مستهلكًا سلبيًا له، بل إنها تعده العنصر الأهم في عملية الإبداع، بعد أن تعالت الصيحات بضرورة موت المؤلف، ليكتب المتلقي النص، أو يشارك في إنتاج معناه، بعد انتهاء دور مؤلفه بتسليمه للمتلقين، لينفتح النص على آفاق لا محدودة من المعاني والتأويلات المحتملة والمتعددة، تختلف باختلاف القراء الذين يتناولونه بالفهم والتأويل، وقد لا تتفق من قريب أو بعيد مع قصد المؤلف عند إنشائه إياه، ليكتسب النص بذلك الانفتاح، وتلك اللامحدودية، قيمته الفنية.[1]

وبذلك، أوشك دور المبدع على الانطفاء والتلاشي، وأصبحت العلاقة الإبداعية تقوم بين النص والمتلقي، بعد أن كانت قائمة بين النص والمبدع حينًا من الدهر، وذلك بسبب إقصاء نظرية التلقي المبدعَ إقصاء تامًا من العملية الإبداعية، واختزالها دورَه في مجرد كتابة النص وتسليمه للمتلقي، الذي يكون حاضرًا ضمنيًا فيه أثناء كتابته.[2]

وكثيرًا ما تتردد في المراجع المتخصصة في (النص المتفرع) و(الأدب التفاعلي) والمراجع المعنية عمومًا بالعلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، إشارات إلى أن ما نادت به نظرية التلقي من اهتمام بالمتلقي، وبدا غريبًا وغير مقبول آنذاك، نادت به التكنولوجيا الحديثة، وجعلت المتلقي (أو المتصفح بلغة الإنترنت) سيد الموقف، ومالك زمامه. وفي ذلك يقول (جورج لاندو-George Landow): «إن النص الإلكتروني المتفرع سهّل مهمة فهم مقولات ما بعد الحداثة، التي تبدو

---

(1) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير (مخطوطة)، الجامعة الأردنية، مايو 2001، ص15.

(2) ولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000، ص40.

للنصوص الورقية المطبوعة مبهمة، وشاذة، وطموحة جدًا». (1)

كما قال مبشرًا ومؤذنًا ببدء علاقة، من المتوقع أن تكون مثمرة، بين (الأدب التفاعلي) والنظرية النقدية إنه: «باستعمال (النص المتفرع)، سيجد منظّرو النقد، وربما وجدوا الآن فعلا، مكانًا لاختبار طروحاتهم، خصوصًا فيما يتعلق بالنصية، والسرد، ودور كل من المبدع والمتلقي في بناء النص. والأكثر أهمية من ذلك فيما يبدو هو أن تجربة قراءة (نص متفرع)، أو القراءة باستخدام (النص المتفرع)، ساعدت على توضيح كثير من الأفكار المهمة في النظرية النقدية». (2)

ويحتاج مثل هذا الطرح إلى التحقق منه، وبيان مدى صحته، بالوقوف على الآراء التي يقدمها كل من أعلام نظرية التلقي و(الأدب التفاعلي)، لتحديد مواضع الالتقاء الفعلية بينهما.

1- التفاعل بين النص والمتلقي، ودور المتلقي في إنتاج النص..

يمثّل هذان المفهومان من مفاهيم نظرية التلقي وجهيْ عملة واحدة؛ فالتفاعل بين النص والمتلقي يعني، بشكل أو بآخر، مشاركة المتلقي في بناء النص وإنتاج معناه.

وقبل الخوض في تفاصيل العلاقة بين هذين المفهومين اللذين يشيران في النهاية إلى معنى واحد، ويحملان دلالة تكاد تكون واحدة أيضًا، يجدر بي التذكير بما مرّ الحديث عنه، في الفصلين السابقين، حول مصطلح (التفاعلية) مفهومًا وتطبيقًا، إذ ظهر من خلال ذينك الفصلين أن هذا المصطلح يمثل صلب (الأدب التفاعلي)، والأساس الذي يقوم عليه، وأنه شرط أساسي من شروط انتماء نص ما إلى جنس (الأدب التفاعلي)؛ إذ بدون هذا العنصر لا يتحقق للأدب التفاعلي وجوده، ولكان النص الأدبي فيه لا يختلف عن أي نص أدبي آخر يقدم عبر الوسائط التقليدية.

وقد عُرِّف (التفاعل) في الفصل الأول من هذا الكتاب، بناء على تعريف (د. يقطين)، بأنه العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو يتنقل بين الروابط

---

(1) George Landow, Hyper/Text/Theory, The John Hopkins University Press,1994, P.39.

(2) Landow, Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory & Technology, P.4.

لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده. وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع. وقد ظهرت أعمال أدبية، كالرواية مثلا، أو فنية، كالألعاب، أو الدراما، . . ، تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها، وهي تنهض على أساس التفاعل، أو القراءة التفاعلية.[1]

والذي يجدر ذكره حول كيفية التفاعل هو أنه قد يكون بين النص وعدة متلقين، كما قد يتحقق بوجود متلق واحد للنص، لا يقوم باستقباله استقبالا سلبيًا، بل يؤدي دورًا ما فيه، قد يكون هذا الدور هو مجرد اختيار نقطة البدء في النص، أو اختيار مسار من عدة مسارات متاحة فيه. وتتدرج أوجه التفاعل كثيرًا، بحيث يتدرج فيها أيضًا مدى تدخل المتلقي في النص.

وتبدو العلاقة التفاعلية بين النص والمتلقي في النصوص الأدبية المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني من خلال خاصية التفاعل التي يمتلكها النص الإلكتروني بطبيعته، والتي لا يجد من غيرها ذاته، ولا يستطيع أن يجده المتلقي بعيدًا عنها، إذ لا وجود للنص الإلكتروني إلا مقترنًا بالبعد التفاعلي الذي يميزه على نحو واضح عن النص الورقي التقليدي.

أما إذا دخلنا في فضاء (الأدب التفاعلي)، وحاولنا اكتشاف الدور الذي أداه في محاولة نقل النص الأدبي من عالم الورق إلى عالم الكومبيوتر، فسنجد أنه قدّم عددًا من الأجناس الأدبية التي يظهر فيها البعد التفاعلي بقوة ووضوح، مؤكّدًا حقيقة أن كل أدب تفاعلي في النهاية، وواضعًا إياها في إطار تطبيق حيّ، يظهرها للعيان، وهذا ما بشّر به (ج. ديفيد بولتر) حين قال عن (النص المتفرع): «إن ما يبدو غير طبيعي في النصوص المطبوعة سيصبح طبيعيًا في الوسيط الإلكتروني، ولن يحتمل في القريب العاجل أي نقاش، لأنه سيكون ماثلا للعيان».[2]

ويتأكد هذا القول في عدد من الأوجه التي يتجلى من خلالها (الأدب التفاعلي)، مثل (الرواية التفاعلية)، و(القصيدة التفاعلية)؛ ففي هذين الجنسين

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، ص259.

(2) Jay David Bolter, Writing Space, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah, New Jersey, 2001, P. 143.

الأدبين الإلكترونيين يسلم المبدع الإلكتروني نصه للمتلقين الإلكترونيين، ويترك لهم حبل القراءة والتلقي والمشاركة في إنتاج معنى النص على غاربه، وكأن كل متلق منهم هو المالك الحقيقي لذلك النص، وله حق التصرف وإبداء الرأي، وتسيير الأحداث فيه كما يشاء، وفي هذا تطبيق للمقولات التي طرحتها نظرية التلقي.

ففي (الرواية التفاعلية) يستطيع المتلقي أن يشارك في كتابة فصول الرواية، وأن يتعاون مع المبدع الذي أصبح أكثر تقبّلا لفكرة مشاركة الآخرين له في كتابته نصه، ولمبدأ التعاون الإبداعي، والكتابة الجماعية.

و(القصيدة التفاعلية) لا يمكن أن تظهر إلى الوجود، وأن تتخذ لها حيزًا فيه بعيدًا عن مشاركة المتلقين المختلفين، وبهذا يتحقق كلام أرباب نظريات القراءة والتلقي عن وجود النص في مكان ما بينه وبين قارئه.

وقد ترتب على وجود البعد التفاعلي بوصفه ركيزة أساسية من الركائز التي يقوم عليها النص الأدبي التفاعلي اعتراف صريح من المبدع بوجود المتلقي الفعّال، والمؤثر، والذي لا يمكن للنص الأدبي أن يظهر إلى الوجود، وأن يتخذ له حيزًا بمعزل عنه. لقد انتهى الزمان الذي كان المبدع يترفع بنصه عن المتلقين، ويراهم أقلّ قدرًا منه، وأقل قدرة على الوصول إلى الدلالات التي ضمّنها إياه، ببساطة، لأن هذه الدلالات لم تعد ذات قيمة تُذكر، كما أكّدت ذلك نظريات القراءة والتلقي، ومقولة (المعنى في بطن الشاعر) ولّى زمانها، ولم تعد تجد لها حيزًا لا في النظريات النقدية الحديثة، ولا في النصوص الأدبية الجديدة المنتمية إلى جنس (الأدب التفاعلي).

ولعلّ أي قارئ لما يذكره منظّرو (الأدب التفاعلي) من تأكيد على البعد التفاعلي بين المتلقي والنص يستحضر بقوة ما قاله النقاد، أصحاب نظريات القراءة والتلقي، عن الفكرة ذاتها، في ستينيات القرن الماضي، إذ ألحّوا على ضرورة قيام تفاعل بشكل من الأشكال بين النصوص ومتلقيها كي يكتسب النص وجوده وكينونته. وقد رأى (إيزر)، وهو من أهم مؤسسي نظرية التلقي، ومن أبرز أعلامها، أن «من أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه»[1].

---

(1) إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مرجع سابق، ص27.

وبالعودة إلى نظرية التلقي، وإلى أهم الآراء التي قدمتها حول التفاعل بين المتلقي والنص، وما يترتب على ذلك من ضرورة مشاركة المتلقي في بناء النص وإنتاج معناه نجد أن هذه النظرية تعوّل كثيرًا على الدور الذي يؤديه المتلقي أثناء قراءته للنص، وتولي القراءة والتأويل أهمية كبيرة في فهم النص، مؤكدة اختلاف هذا الفهم واختلاف المعنى ودلالاته من متلقٍ لآخر، ومن قراءة إلى قراءة، بحسب ظروف كثيرة أسهب أرباب النظرية في الحديث عنها إجمالا وتفصيلا.

إن التفاعل بين النص والمتلقي مرتبط ارتباطًا مباشرًا بفكرة مشاركة المتلقي في إنتاج النص، التي نادت بها نظرية التلقي، إذ رفضت أن يبقى المتلقي مستهلكًا سلبيًا، لا يقوم بدور حيال النص سوى عملية الاستقبال السلبي لمعنى موجود مسبقًا، ومحدد من قِبَل المبدع الذي لم يكن يسمح للمتلقي باتخاذ أي موقف حيال نصه سوى قبوله كما هو بمزيج من التسليم والاحترام.

وقد جاء التفات نظرية التلقي إلى القارئ، أو المتلقي، نتيجة لعوامل عدة تسببت في انحراف بؤرة الاهتمام من المبدع إلى المتلقي، مرورًا بالنص، ليس هذا موضع الدخول في تفاصيلها، ولكن من المهم الإشارة إلى أن نظريات القراءة والتلقي جاءت بمثابة ردة فعل على الإهمال الذي عانى منه المتلقي في فترات زمانية طويلة، وعلى مدى نظريات نقدية كثيرة، تعاقبت الواحدة منها بعد الأخرى، دون أن يكون للمتلقي فيها نصيب، بل إنه كان، وبحسب تعبير (ميشال أوتن) أكبر منسي في نظريات الأدب الكلاسيكية.[1]

وبظهور نظريات القراءة والتلقي، أعيد الاعتبار للقارئ/ المتلقي الذي همّشته الثقافات السابقة، وللفعل النقدي الذي حصرته النظريات والمناهج النقدية السابقة في أبعاد نفسية واقتصادية واجتماعية تتعلق بالمبدع غالبًا، وكأنها تعتقد أن للمبدع حقوقا على القارئ، فهو يرغمه على معنى معين من معاني العمل. وهذا المعنى هو المعنى الجيد والحقيقي طبيعيًا. وبهذا، كان هدف تلك المناهج السعي لإثبات

(1) ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ضمن كتاب: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003، ص109. وانظر أيضًا: هانز روبير جوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: سعيد علوش، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع38، مارس1986.

ما يريد المؤلف أن يقوله، ولم تسعَ مطلقًا لكي تثبت ما يفهمه القارئ.[1]

وفي محاولة للوقوف في وجه النظرة الكلاسيكية للعمل الأدبي، وللدور المنوط بكل عنصر من عناصره، قدّم (رولان بارت، 1915-1980م) فكرة القراءة التي يراها مضادّة للنظرة التقليدية في فهم النص ومقاربته، لأنها تنتج نصًا «هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ».[2]

يرى (بارت) أن «القراءة، وحدها، تحب العمل. ولذا، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة. فالقراءة، هي رغبة العمل. والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل. ولذا، فهو يرفض أن يتجاوزه إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه... إن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير للرغبة. أو هي رغبة، ليس في العمل، ولكن في لغته الخاصة».[3]

والقراءة عند (إيزر) ليست عملية (تلقين) مباشر، لأنها لا تسير في اتجاه واحد، وهذا يؤكده (الأدب التفاعلي) الذي يرفض من خلال الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، فكرة الخطية، ويستنكر فكرة انتقال المعنى من النص إلى المتلقي، ويرى أن من حق المتلقي أن يلج النص بالطريقة التي تناسبه، وأن يتعامل مع فصوله وتفاصيله دون قيود تُفرض عليه من قِبَل أي سلطة، حتى إن كان المبدع نفسه، الذي جُرِّد هو الآخر من أي سلطة له على نصه، لأنه لم يعد يمتلك هذا النص بمجرد أن ألقى به للمتلقين في موقع من المواقع الإلكترونية، أو على أحد الأقراص المدمجة.

إن منظّري (النص المتفرع) و(الأدب التفاعلي) يرون، مثلهم مثل نقاد نظريات القراءة والتلقي، أن النص لا يكتمل فعليًا، ولا يظهر إلى الوجود، إلا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كل منهم بطريقته، ويؤول معناه بحسب ظروفه النفسية، والاجتماعية، والاقتصادية، وغيرها، مما من شأنه أن يؤثر في طريقة تلقي كل متلق للنص نفسه، وبالتالي فهمه وتأويله بشكل قد يختلف عن غيره، كما قد

---

(1) رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999، ص41، بتصرف.

(2) رولان بارت، المرجع السابق، ص41.

(3) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص118.

يختلف عن نية مؤلفه حين أنشأه. وقد قال (إيزر) عن هذه الفكرة: «إن النصوص الأدبية تبدأ (عروض) المعنى ولا تصوغ المعاني نفسها. وتكمن خاصيتها الجمالية في بنية (العرض) هذه، والتي لا يمكن أن تتطابق مع المحصلة النهائية، فبدون مشاركة القارئ الفرد يستحيل أن يكون هناك (عرض)»[(1)].

إن هذا التأكيد من قِبَل أصحاب نظريات القراءة والتلقي على ضرورة مشاركة المتلقي في إنتاج النص كان يحتاج إلى نصوص حية تطبّق عمليًا هذه الأفكار النظرية، وتقدمها في صيغة أقرب إلى الفهم والاستيعاب من تلك الصيغة النظرية السابقة، وهذا ما قامت به نصوص (الأدب التفاعلي)، وأدّته على أكمل وجه، معززة النظرية النقدية، ومشرعة الباب لعدد لا حصر له من التطبيقات المحتملة لكل النصوص على حد سواء، في اتحاد فعلي بين طرحيْن ينتميان إلى حقلين معرفيين مختلفين اختلافًا كليًا، ومع هذا، يجد كل منهما صدى عند الآخر، بل إن كلا منهما يبدو مكمّلا للآخر على نحو ما.

2- الفراغات عند (إيزر)..

تعدّ هذه الفكرة متمّمة للفكرة السابقة، إذ إن تفاعل المتلقي مع النص ومشاركته في إنتاج معناه يأخذ أشكالا مختلفة، كالحذف، والإضافة، والتعديل، وغير ذلك، وفكرة الفراغات تقوم في أساسها على ما يضيفه المتلقي للنص عند قراءته له، لملء ما يلمسه فيه من فراغات، تُركت بقصد أو دون قصد من قِبَل المبدع، مشرعة الباب أمام كل متلقٍ لكي يملأها على النحو الذي يراه مناسبًا.

والفراغات هو المصطلح الذي سكّه (إيزر)، وهو من أبرز أعلام نظرية التلقي، قاصدًا به تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص، وهي عبارة عن بياضات موجودة في النص، تسمح للمتلقي بالكتابة عليها لإضافة ما لم يكتبه المبدع، مما يثري النص، ويميزه عن غيره من النصوص المصمتة، التي لا تسمح لمتلقيها إلا بالقيام بفعل التلقي السلبي، دون أن تفسح له مجالا للتفاعل مع النص بملء فراغاته المفترضة.

وقد اهتمّ إيزر بالتفاعل القائم بين المتلقي والنص، وعوّل كثيرًا على نتائج

(1) إيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص33.

هذه العلاقة الخفية القائمة بصمت بين هذين الطرفين، إذ رأى أن من شأن علاقة كهذه أن تنتج نصًا مختلفًا عن النص الأصلي الذي وضعه المبدع، نصًا فيه شيء من ذات المبدع، وأشياء من ذوات كل المتلقين الذين توقفوا أمامه.

ويُطلَق على الفراغات أسماء شتى، كالفجوات، والثغرات. وتعرَّف الفراغات في النص الأدبي بأنها تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، أو بين المبدع والمتلقي، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وينتِجُ هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تعدّ إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة. ويمكن القول إنها المكان الذي يتطور فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاجه.(1)

ويرتبط مصطلح (الفراغات) بتعبير (ملء البياضات) الذي يتردد كثيرًا في كتابات نقاد نظرية التلقي، خصوصًا (إيزر) ومن اتّبعه، ويعني أحقية كل متلقٍ أو قارئ في فهم النص بحسب طريقته في قراءة ما لم يكتبه المبدع فيه، وتبعًا لأسلوبه في ملء تلك المساحات التي تركها المبدع لكي يملأها كل متلق وكل قارئ بناء على نظرته الخاصة. ومن الضروري تأكيد أن كثرة التأويلات التي يطالب بها إيزر، والتي تختلف باختلاف الطريقة التي يملأ بها كل متلقٍ فجوات النص لا يجب أن توحي بأن النص الناتج في نهاية الأمر هو كله اختلاق ذاتي للمتلقي، ولكنها برهان على لا نفادية النص، وهذا ما يريد إيزر الوصول إليه وإثباته.(2)

ومن المعروف أن هذا المفهوم قد ووجه، حين طُرح في الأوساط الأدبية والنقدية، في القرن الماضي، وقت كانت النصوص الأدبية ورقية فقط ولم يكن النص الأدبي الإلكتروني قد عُرِف بعد، بردئ فعل مختلفين، ومتناقضين، ما بين معارض يرى أن النص مكتمل قبل أن يصل إلى المتلقي، وأن أي شخص، مهما بلغت درجة وعيه الأدبي والنقدي، لا يستطيع أن يقدم إلى النص أكثر مما ضمّنه إياه المبدع الأصلي الذي تمخّض هذا النص عنه، ومؤيد يرى أن النص يصبح

---

(1) رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1990، ص207. وانظر أيضًا: Michael Payne, a dictionary of cultural and critical theory, blackwell publishers Ltd, Oxford-UK, 2000, p.264.

(2) انظر: جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، 1999، ص 25.

ملكًا للمتلقي بمجرد أن ينقطع الحبل السري الذي يربطه بمبدعه عند تسليمه للمتلقي، أو لجمهور المتلقين المختلفين.

أما في حالة النص الإلكتروني فالأمر يبدو مختلفًا إلى حد ما، إذ إن طبيعة هذا النص تصبغ العملية الإبداعية بصبغة جديدة ومختلفة عما كان سائدًا ومعروفًا في النص الورقي التقليدي، وتفرض على عناصر العملية الإبداعية من مبدع ونص ومتلقٍ ملامح جديدة لم يألفها عليهم أحد من قبل، فقد فرضت على المبدع على سبيل المثال نمطًا مختلفًا في الكتابة، بالاستعانة بالأجهزة الحديثة ليصبح النص الأدبي كتلة من المواد النصية وغير النصية كما رأينا في تعريف النص الإلكتروني المتفرع، كما فرضت عليه تقبّلا لفكرة الكتابة الجمعية، بعد أن كانت الكتابة في السابق فعلا حصريًا خاصًا بالمبدع الواحد، أما الآن فقد أصبح عدد من الكتاب يشتركون في كتابة نص واحد بطرق وأشكال مختلفة تتيحها لهم التكنولوجيا الحديثة، بل فرضت عليه الاعتراف بقدرة المتلقي ومهارته في فهم نصه والبناء عليه، بحيث أصبح المبدع يكتب نصًا مفتوحًا مرحّبًا فيه بتدخل المتلقي أو مجموعة المتلقين وبمشاركتهم في فعل الكتابة.

وقد فرضت الطبيعة الجديدة التي تميز بها النص الإلكتروني على النص الأدبي بصورة عامة ألا يكون مكتملا أبدًا، فهو في حالة سعي إلى الكمال دائمًا، وهو قابل للتغير والتبدّل مع كل قراءة، فكل قراءة تعني حلة جديدة يرتديها النص، ولا بدّ لكل نصٍ من امتلاك عدد من الحلل المختلفة باختلاف من حاكها من المتلقين المختلفة ظروفهم وعاداتهم ونفسياتهم وما إلى ذلك.

وإذا كانت النصوص الورقية التقليدية تتضمن فراغات أو بياضات يستطيع القارئ الحاذق فقط رؤيتها أو الإحساس بها دون أن تكون واضحة في النص، أو معلَنًا عنها، فإنها في النصوص الإلكترونية موجودة على نحو أكثر وضوحًا، ومصحوبة بدعوات إعلانية للقارئ من قِبَل المبدع بأن يحاول أن يكمل النص وفق ما يراه مناسبًا، وأن يضيف إليه ما يتم به فكرته.

إن فكرة الفراغات أكثر وضوحًا في النص الأدبي الإلكتروني، ويستطيع القارئ المارّ بالنص على عجل أن يلحظ وجودها، وأن يميز النص الذي يترك له فسحة ليدلي في النص بدلوه من النص (الجاهز) الذي يريده أن يقرأه فقط. ولعلّ طريقة عرض النص الإلكتروني وتقديمه للقارئ تسمح له أن يعرف بسرعة أكبر

وسهولة أكثر المدى المسموح له به في المشاركة في النص، والكيفية التي سيشارك بها من خلال الأيقونات الدالّة المستعملة في النصوص الإلكترونية كاختصارات لما يريد المبدع قوله، وهي تسمح بعرض كافة الأوامر والإرشادات نظرًا للمساحة الصغيرة التي تحتلها، مما يتيح للقارئ معرفة ما هو مسموح له القيام به حيال النص المقدم إليه بمجرد إلقاء نظرة سريعة على الصفحة الأولى منه.

أما المتلقي، فقد فرضت عليه الطبيعة الجديدة للنصوص الأدبية بعد أن أصبحت إلكترونية ألا يبقى مكتوف الأيدي حيال ما يُقدَّم إليه، وألا يرضى بالاستسلام لما هو موجود، وكان من نتائج ذلك أن بدا المتلقي الإلكتروني أكثر وعيًا بدوره في إنتاج النص، وأكثر إدراكًا لأثره في إنجاح العملية الإبداعية، كما بدا أكثر حماسة ورغبة في المشاركة في العملية الإبداعية.

وهذه المشاركة في العملية الإبداعية هي التي تعنينا، إنها عملية ملء الفراغات التي تحدث عنها (إيزر) وغيره من نقاد نظرية التلقي. وقد أقرّ أرباب (النص المتفرع) و(الأدب التفاعلي) بعدم قدرة النص على الوجود بمعزل عن المتلقي الذي يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية، بل إن عملية ملء الفراغات، وما يقوم به المتلقي من فعل تجاه النص، هي التي تكسب النص الأدبي طبيعته الحركية، وتجعله كائنًا متغيرًا ومتجددًا من قراءة لقراءة، وتنأى به عن الثبات والجمود اللذين اصطبغ بهما حين كان قابعًا تحت وطأة وجهة النظر التقليدية، تلك التي ترى أن النص الأدبي منتهٍ بمجرد أن يفرغ المبدع من كتابته، ويضعه بين دفتين على رفوف المكتبات. لقد أصبح النص الأدبي الآن، في ضوء النظرة الجديدة، قابلا للتغيير مرة بعد مرة، وقراءة بعد قراءة.[1] ولقد نقل (بولتر) عن (إيزر) قوله: إن «كل نص يحتمل بطبيعته عددًا مختلفًا من القراءات والإدراكات، ولا تستطيع أي قراءة أن تستنفد كل الاحتمالات. كل قارئ سيملأ الفراغات بطريقته الخاصة، ومن بين جميع الاحتمالات المتاحة سيقرر هو طريقته في كيفية ملء الفجوات».[2] وذلك في سياق استشهاده على مدى التقارب بين النظرية النقدية الحديثة ومعطيات النص المتفرع.

---

(1) Jay David Bolter, Writing Space, P. 172.

(2) نقلا عن: Jay David Bolter, Writing Space, P. 172.

لقد جاء (الأدب التفاعلي) مفهومًا ومصطلحًا ليعزز هذه الفكرة، وليثبت قدرة المتلقي على المشاركة في النص، وملء بياضاته، ويمكن التوقف عند الأجناس الأدبية الإلكترونية التي مرّ ذكرها في الفصل السابق لإثبات كيفية تطبيق هذه الفكرة على النصوص الأدبية إلكترونيًا.

تختلف (القصيدة التفاعلية) عن القصيدة التقليدية المقدمة للمتلقي عبر الوسيط الورقي، إذ تسمح طبيعة (القصيدة التفاعلية) بوجود عدد من الفراغات التي يشعر بها المتلقي، بل ويراها في النص بمجرد أن يدخل عالمه، لأنها بطبيعتها تعتمد كثيرًا على إضافة المتلقي للنص المكتوب الذي يقرؤه، وعلى الطريقة التي سيوجه بها هذا النص، والتي من شأنها أن تحدِث عددًا من الفجوات الواجب عليه ملؤها كي يكتمل النص، كما أنها تستعين بالخصائص الإلكترونية المميزة للنص المتفرع المستعمَل في كتابة النصوص الأدبية التفاعلية من شعر ونثر كي تحفز المتلقي على المشاركة في إنتاج النص، وكتابة ما لم يكتبه المبدع في نصه، مما يثري النص، وينتج عددًا من القراءات والمعاني التي يحتملها النص الأصلي، والتي تختلف باختلاف المتلقين الذين قاموا بملء فراغاته.

وإذا كانت (القصيدة التفاعلية) تعالج بوصفها نصًا مكتوبًا فقط، فإن الأمر مختلف مع (المسرحية التفاعلية) التي قد تعالَج بوصفها نصًا مكتوبًا أو بوصفها عرضًا مرئيًا. وسنتوقف عندها في حالة كونها عرضًا مرئيًا، لأن البعد التفاعلي يظهر فيه على نحو أوضح.

في عرض (المسرحية التفاعلية) يصبح كل فرد من الجمهور المتلقي حرًا في مواجهة النص المعروض أمامه، وله حرية اختيار الطريقة التي يريد بها إكمال العرض المسرحي، بأن يتابع الحدث الذي يشده، وأن يتبع الشخصية التي تعجبه، دون أن يتدخل أي عنصر آخر خارج ذاته أو إرادته في اختياراته. ومن شأن مثل هذه الطريقة التي تمنح المتلقي مطلق الحرية في الاختيار والمشاهدة أن تترك فجوات في ذهن متلقيها يمكن أن أطلق عليها اسم (الفجوات الذهنية)، وهي تختلف عن تلك الفجوات النصية المعروفة في النص الورقي التقليدي.

ففي العرض المسرحي التفاعلي يكون المتلقي على وعي بأنه يجهل عددًا من الأحداث التي تجدث في الوقت ذاته بينما هو يتابع حدثًا معينًا في مكان واحد من

الأماكن الكثيرة والمختلفة التي يشغلها العرض المسرحي التفاعلي في الوقت ذاته، وهو بهذا يدرك وجود عدد من الفجوات التي يجب عليه أن يملأها، ولكنه لن يستطيع القيام بذلك إلا ذهنيًا، بناء على المعطيات التي جمعها من خلال مشاهدته، أو من خلال المناقشة مع بقية المتلقين الذين قاموا باختيار مسارات مختلفة عن المسار الذي اختاره هو. كما أنه يستطيع أن يملأ تلك الفراغات بتكرار حضور العرض مرة بعد أخرى حتى يستنفد جميع الأوجه التي يحتملها، وذلك باتّباع كل المسارات التي يسمح بها ذلك العرض، وهذا غير ممكن في الواقع إلا في النصوص الشديدة البساطة.

كما تعدّ (الرواية التفاعلية) ميدانًا خصبًا يمارس فيه المتلقون المختلفون خاصية ملء الفراغات بدعوة وتشجيع من المبدع غالبًا. ففي هذا الجنس من النصوص الأدبية الإلكترونية تكثر الفراغات التي تُترَك عمدًا من قِبَل المبدع كي يحفز المتلقي على قراءة النص من خلال إغرائه بالسماح له بالمشاركة في كتابته.

ومما لا شك فيه أن هذه الطريقة في الكتابة الأدبية تبعث في المتلقي دافعًا للإقبال على النص وقراءته ومعايشته والتفكير في كيفية الإضافة إليه، وملء ما يلمسه فيه من فجوات مما يجعل منه متلقيًا إيجابيًا فعّالا تجاه النص الذي يقرؤه، وتحرره من الصورة النمطية المعروفة للمتلقي الذي يكتفي باستقبال النص كما خطّته أصابع المبدع.

وبإمكان المتلقي أن يضيف للنص الروائي التفاعلي أحداثًا يكمل بها الأحداث الموجودة في النص الأصلي، أو يطوّر بها ما هو موجود. كما بإمكانه في بعض أنواع (الروايات التفاعلية) أن يضع خاتمة الرواية فقط كما يتوقع أن تكون، وبهذا ستختلف هذه الخاتمة باختلاف المتلقين الذين سيسجلون توقعاتهم لها.

وتتعدد الطرائق التي تتخذها تقنية الفراغات في (الرواية التفاعلية) وتتنوع، نتيجة اختلاف الصيغ التي تظهر عليها كل (رواية تفاعلية) عن سابقتها، إذ يبرع الروائيون التفاعليون في ابتكار أشكال مختلفة يقدمون بها نصوصهم الروائية عبر الوسيط الإلكتروني مستفيدين في كل مرة مما استجدّ في الظهور على الساحة التكنولوجية، والتي أصبحت ذات تأثير ظاهر على الساحتين: الأدبية والنقدية.

3- تعدد التأويلات، والنهايات غير الموحّدة..

أكدّت نظريات القراءة والتلقي فكرة تعدد التأويلات، واختلاف القراءات باختلاف القرّاء، وفي ذلك إشارة إلى نفيها أحادية معنى النص، وقولها بمرونته التي لم تلتفت إليها المناهج والنظريات النقدية السابقة. فإذا كانت القراءة إجابة عن سؤال الكتابة، فإن هذا الجواب، في عُرْف نظريات القراءة والتلقي، يقدمه كل واحد منا، مع ما يحمله من تاريخ ولغة وحرية. ولأن التاريخ واللغة والحرية في تحول لا نهائي، فإن جواب العالم للكاتب لا نهائيٌ أيضا. لذلك، فنحن لا نكف أبدا عن الإجابة عما كتب خارج كل جواب، فلا حدود لدلالات النص، مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته.[1]

والقول بانعدام المعنى الواحد للنص الأدبي يُعدّ نتيجة طبيعية للفِكَر السابقة، وهي الإقرار بضرورة مشاركة المتلقين المختلفين في بناء النص وإنتاج معناه، إذ تعني هذه المشاركة اختلاف النص الذي سيتشكّل عند كل متلق من المتلقين المختلفين، واختلاف المعنى الذي سينتهي إليه كل واحد منهم. ويؤدي التسليم بهذه الفكرة إلى التسليم بأخرى، وهي رفضهم لفكرة المعنى الموروث في النص الأدبي، الذي يرى هؤلاء النقاد أنه قابل لعدد لا متناه من التفسيرات والتأويلات، إذ يؤدي اختلاف القراء زمانيا ومكانيا إلى اختلاف نظرتهم للنص، وبالتالي اختلاف فهمهم له.

إن معنى النص الأدبي ينبني أمام أعين القراء جميعا، «ولكن تلقي هذا المعنى على هذا النحو أو ذاك، واختلاف هذا التلقي من قارئ إلى آخر ينتجان عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى؛ فكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به مع أنه يسلك سبل القراءة ذاتها التي يفرضها النص على جميع القراء».[2] وهكذا، فإن النص الأدبي عند أصحاب هذه النظرية لا يعد نصا بالكامل، كما لا يمكن حصره عندهم في ذاتية القارئ، ولكنه نتاج تفاعل هذين العنصرين معا (القارئ مع النص)؛ فقراءة

(1) انظر: رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1/2، يوليو-سبتمبر/ أكتوبر-ديسمبر، 1994، ص487.

(2) نجوى عبد السلام وحسن سحلول، معضلة القارئ النظرية، المعرفة، دمشق، السنة36، ع402، مارس 1997، ص225.

كل نص أدبي، كما يرى (إيزر)، تفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا هو السبب في أن النظرية الظاهراتية للفن تؤكد أن دراسة النص الأدبي يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه.[1] وبهذا فإن قراءة النص تتجاوز قصدية منشئه، وتستكشف أبعادا أخرى بفاعلية التأويل أو التفسير المنبثة في سياق النص، والقارئ في نشاطه المستكشف لأبعاد أخرى يمتلك حرية التأويل من غير نفي لإمكانات النص، والتي تتبدى في تحاور القارئ مع المقروء، واستبطان تحولاته الدلالية.[2]

لقد أسهب أعلام التلقي في الحديث، نظريًا، عن ضرورة انفتاح النص الأدبي على عدد لا نهائي من التأويلات، وتكلموا كثيرًا على قدرة النصوص على احتواء المعاني الكثيرة غير القابلة للعدّ والحصر ضمن كلمات قليلة معدودة، ولكن يبدو أن النصوص الحقيقية التي تتيح مرونتها ونظام بنيتها الداخلية تجسيد تلك الآراء في شكل واقعي هي ما كان ينقصهم.

وفي خضمّ الثورة التكنولوجية، وما تقدمه من تسهيلات لمختلف جوانب الحياة، وما تبثه من روح في جوانبها المختلفة، يبدو أن النظرية النقدية قد وجدت بيئة مناسبة تستطيع أن ترى فيها آراءها النظرية حقيقة ماثلة أمامها، تجسد ما كانت تطمح إليه وتفرضه على النصوص الورقية حتى عهد قريب.

إن الأدب المتحقق من خلال التكنولوجيا الرقمية الحديثة، وهو ما عُرف بمصطلح (الأدب التفاعلي)، يستطيع أن يقدم تطبيقًا حيًّا وواقعيًا لفكرة تعدد التأويلات حول النص الواحد، وانعدام فكرة المعنى الواحد، وعدم تطابق فهم المتلقي الواحد مع فهم غيره من المتلقين، ولا مع قصد المبدع نفسه، الذي أصبح غير ذي قيمة تقريبًا.

ولعلّ السرّ في قابلية النصوص المنتمية إلى جنس (الأدب التفاعلي) لأن تتعدد حولها التأويلات بشكل تلقائي نابع من طبيعة بنيتها الداخلية القائمة أساسًا على خاصية (النص المتفرع)، الذي يسمح للمتلقين المختلفين باختيار المسار

---

(1) وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مرجع سابق، ص27. وانظر أيضًا: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص24.

(2) رجا عبد، ما وراء النص، علامات في النقد، ج30، مج8، ديسمبر 1998، ص180.

الذي يفضلونه من بين المسارات المتاحة، كما يسمح لهم بتقويض الأسس الثابتة التي تقوم عليها المؤسسة النقدية التقليدية على مستوى النظرية والتطبيق معًا.[1]

وإذا تناولنا الأجناس الأدبية التي عرفها (الأدب التفاعلي)، في الأدب الغربي، تناولا فاحصًا، سنجد أن الطرق والمسارب التي يتخذها تعدد التأويلات تختلف من جنس أدبي إلى آخر؛ لأن كيفية مشاركة المتلقين في (الرواية التفاعلية) تختلف عن كيفية مشاركتهم في (القصيدة التفاعلية)، كما تختلف مشاركتهم في كل منهما عن مشاركتهم في (المسرحية التفاعلية)، نصًا وعرضًا، ويترتب على هذا اختلاف في طبيعة التعامل مع النص وتباين في نوعية المشاركة وقدرها.

ففي بعض أنواع (الرواية التفاعلية) يستطيع المتلقي أن يشارك في بناء النص الروائي، وهذا يجعل الرواية دائمًا غير ثابتة، ويجعل قراءاتها غير متوحدة أو متشابهة، كما أنها لا تعرف حدًا ثابتًا، أو نهاية محددة، لأنها قابلة للإضافة، والتعديل، وربما الحذف، ومن أمثلة ذلك رواية (شروق شمس 69) التي سبقت الإشارة إليها في الفصل السابق.

وفي أنواع أخرى من (الروايات التفاعلية) يستطيع كل قارئ أن يختار منذ البداية الشخصية التي تجذبه أكثر، والحدث الذي يشدّه أكثر من غيره، ليكمل معها أو معه نص الرواية، وهذا يؤدي إلى اختلاف النهايات التي يصل إليها المتلقون عن تلك التي توصل إليها آخرون، مما يعني غياب فكرة المعنى الواحد، التي ظلّت مسيطرة على أجواء النصوص الأدبية حينًا من الدهر. ومن أمثلة ذلك رواية (No Dead Trees).

وقد يفهم قارئٌ حدثًا ما في نص روائي تفاعلي بشكل مختلف عن فهم قارئ آخر له، لسبب واحد هو أن الأحداث المصاحبة لهذا الحدث، قبلا وبعدًا، لا تتفق في ترتيبها مع تلك الأحداث المصاحبة للحدث نفسه عند قارئ آخر، قبلا وبعدًا، لأن كل قارئ يختار المضيّ في أحداث الرواية بالشكل الذي يناسبه، والذي يختلف عن الشكل الذي يناسب غيره من القرّاء.

أما (القصيدة التفاعلية) فإنها تعدّ ميدانًا أكثر سعة لتطبيق فكرة تعدد التأويلات

---

(1) George Landow, Hyper\Text\Theory, P.22.

وبيئة أكثر خصوبة لإثبات قدرة النصوص على أن تقدم لقرائها ومتلقّيها معاني مختلفة تتعدد بتعدد القراءات. ولعلّ هذا الكلام يتضح أكثر في ظلّ استحضار الحديث الذي مرّ ذكره عن قصيدة (كاندل) التي تحمل العنوان (In the Garden of Recounting)، والتي تتجلّى لقارئها بتمرير الفأرة على محيط أوراق النباتات المرسومة باللون الأخضر، والتي تتلون باللون الأخضر كليًا في تزامن مع ظهور أبيات القصيدة، بحسب الجهة التي يختار المتلقي البدء بتمرير مؤشر الفأرة منها، وبذلك تختلف قراءات النص نفسه من متلقٍ لآخر.

وتعدّ (القصيدة التفاعلية) نصًا غير منجز أو منتهٍ، بل إنها نص دائم التجدد والإضافة والانفتاح على ما هو آت، وهذا يعزّز فكرة تعدد القراءات التي تبدي (القصيدة التفاعلية) حيالها قبولا غير ذي نظير.

أما النموذج الأكثر تمثيلا لفكرة تعدد التأويلات واختلاف المعاني التي ينتهي إليها المتلقون المختلفون للنص نفسه فأظنه هو (المسرح التفاعلي) أو (المسرحيات التفاعلية)، التي تتيح قدرًا أكثر من الحرية لدى المتلقين لإعلان اختياراتهم قولا وفعلا؛ فالمتلقي الموجود في حضرة عرض مسرحي تفاعلي يملك الحق المطلق لاختيار الكيفية التي سيكمل بها العرض الذي بدأه، وهو غير مضطر إلى التزام أي ترتيب في تتبع النص، وغير مقيد ببقية أفراد الجمهور، ولا بالممثلين أنفسهم، ولا بمكان ما يمثل مساحة العرض المسرحي المحدودة، إنه غير ملتزم إلا بنفسه وبخياراته فقط، وهذا ما يمنحه حريته التامة في الخروج من العرض المسرحي كما يشاء هو، وليس كما هو مفروض عليه من قِبَل أي جهة أخرى تمنح نفسها ذلك الحق، مهما كانت تلك الجهة، أو مهما كانت وظيفتها.

في نهاية العرض المسرحي التفاعلي سيخرج كل متلقٍ بنهاية تختلف عن تلك التي خرج بها الآخرون، ستختلف النهايات، وستختلف الأحداث التي تسبق النهايات، وسيختلف انطباع المتلقين عن العرض نفسه، لأنهم لم يعيشوه بالشكل نفسه، مع أنه كان يُعرض في وقت واحد، وفي مكان واحد (قصر، باخرة، مطعم، مع اختلاف الأماكن وتعددها داخل المكان الواحد الأساسي)، ولكن طبيعة (المسرح التفاعلي) هي التي سمحت لكل هذا أن يحدث، وكأنها تفتح باب التطبيق الفعلي لمقولة نقاد القراءة والتلقي عن فكرة تعدد معاني النص الواحد،

ولأحقية كل متلق في الخروج من النص بالمعنى الذي فهمه هو، وبالشكل الذي دفعته الظروف الخاصة به، والمحيطة بالعمل إلى فهمه.

4- النص المقروء والنص المكتوب..

من أهم الأفكار التي تمخضت عنها نظرية التلقي، فكرة النص المقروء والنص المكتوب، التي تحدث عنها (بارت) بعد أن أشار إليها (إيكو) مستخدمًا مصطلحيْ (الأثر المفتوح) و(الأثر المغلق).[1] وبغض النظر عن مدى مطابقة مصطلحيْ كل منهما مع مصطلحيْ الآخر، سنتوقف عند مصطلحيْ (بارت)، لما وجداه من رواج، بين المهتمين والنقاد وفي أوساط الأدباء والمثقفين، يفوق ما وجده مصطلحا (إيكو).

يقصد (بارت) بالنص المقروء النص الذي لا يسمح لمتلقيه بغير قراءته، دون أن يكون له دور في إنتاج معناه، أما النص المكتوب فهو النص الذي يسمح لمتلقيه بإعادة إنتاج معناه حسب فهمه وتأويله، وبناء على طريقته في التعامل معه.

ومن المعروف أن هدف العمل الأدبي عند (بارت)، أو هدف الأدب بوصفه عملا، هو جعل المتلقي منتجًا للنص، وليس مجرد مستهلك، ولكن النص المقروء لا يسمح إلا بقراءته فقط، والقراءة ليست أكثر من عملية رجوع إلى مذكرة مكتوبة مسبقًا، بعكس النص المكتوب الذي يمكن أن يُكتب غير مرة في كل عملية تلقٍ، تختلف باختلاف شخوص المتلقين، أو باختلاف ظروف المتلقي الواحد من حين إلى حين.[2]

ولمّا كان (بارت) قد بشّر بعصر القارئ، فإنه قد قدم هذين المصطلحين الدالّين على نوعين مختلفين من النصوص، هما: النص المقروء والنص المكتوب. والأخير منهما هو الذي يهمّ (بارت)، لذلك دعا إليه، ونادى بضرورة

---

(1) انظر كتاب (أمبرتو إيكو) الذي يحمل عنوان (الأثر المفتوح) لمزيد من التفصيل حول دلالة هذا المصطلح، والمصطلح المقابل، عنده. وقد صدر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية، عام (1965م)، عن دار (Seuil) في باريس. إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001.

(2) Landow, Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory & Technology, P.5. وانظر أيضًا: http://www.cyberartsweb.org/cpace/cuihang/rwtext.htm

أن تكون النصوص مكتوبة دائمًا، لأنها تمثل الحضور الأبدي، ويصبح القارئ في حضورها منتجًا وليس مستهلكًا فقط. وتعدّ القراءة في نص مكتوب إعادة كتابة له.[1]

ويمكن التوقف عند وجهين مختلفين، متداخليْن، تظهر من خلالهما إمكانية تطبيق هذه الفكرة النقدية ـ التي أشار إليها أرباب نظرية القراءة والتلقي ـ في الفضاء الشبكي.

في البداية، يمكن الإشارة إلى التقاط (جورج لاندو) هذه الفكرة واستثماره لها، إذ رأى أن تمييز (بارت) بين النص المقروء والنص المكتوب هو تمييز بين النص الورقي المطبوع والنص الإلكتروني؛ فإذا كانت طبيعة النص الورقي التقليدي المطبوع لا تسمح بأكثر من قراءته، مع محاولة بعض المتلقين النابهين فهمه وتأويله بناء على رؤاهم الخاصة، فإن طبيعة النص الإلكتروني (المتفرع) تساعد على إعادة كتابته والمساهمة في إنتاج معناه لما يمتلكه من خصائص غير متوفرة في نظيره المطبوع.

وإذا كانت النصوص الورقية المطبوعة هي كل ما كان (بارت) يمتلكه ويعنيه في تمييزه بين النص المقروء والنص المكتوب، وكانت صالحة لذلك الفرق الذي لمسه وأشار إليه في عدد من كتاباته، وأثبتت نجاحها في ذلك، وخصوصًا تطبيقاته على قصة (بلزاك) سارازين في كتابه (s /z)، فإن أرباب (النص المتفرع) وجدوا في نصهم هذا، وفي خصائصه المتميزة التي تتيحها طبيعته الإلكترونية بيئة خصبة لتطبيق مقولات (بارت)، وتفعيل آرائه حول النص المكتوب الذي يمكن أن يكون صفحة في كتاب ورقي لا يمتلك قارئه أن يعلق عليه، أو أن يضيف إليه، أو أن يدلي بأي شيء عنه إلا في نص منفصل (دراسة، مقالة، بحث،.. إلخ)، أو برسالة، أو بحديث شخصي مع المبدع قد يفيد منه ويثبته في طبعة جديدة، وذلك بعد زمن قد يطول أو يقصر. ولكن النص المكتوب، في حلته الإلكترونية، أكثر سهولة في تحقيق خاصية الكتابية منه في حلته الورقية، وإمكانية حدوث التفاعل بين المبدع والمتلقي من خلال النص المكتوب إلكترونيًا أكثر منها في حال النص المكتوب ورقيًا.

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص73.

إن الوجه الآخر الذي يمكن أن يتجلى تطبيق هذه المقولة في الفضاء السيبيري من خلاله هو (الأدب التفاعلي)، الذي يقدم نموذجًا واقعيًا للنص المكتوب، القابل لإعادة قراءته، وإعادة إنتاجه في كل قراءة.

على مستوى (الرواية التفاعلية)، التي تعدّ من النماذج المبكرة التي ظهر من خلالها (الأدب التفاعلي) وعُرف في الوسط الأدبي الثقافي السيبيري، يمكن القول إنها نص مكتوب بجميع المقاييس. ففي (الرواية التفاعلية) يمكن أن يكتب المتلقي نصَّه الخاص عند قراءته لها، وأن يختلف نصه الذي كتبه بنفسه عما يمكن أن يكتبه متلقٍ آخر يقرأ النص ذاته، وكل قراءة تعدّ إعادة كتابة للنص الروائي التفاعلي، الذي يستعين بكل ما تتيحه له التكنولوجيا الرقمية الحديثة من إمكانات، ويوظّفها أفضل توظيف، في سعيه لإمداد المتلقين بالأفضل دائمًا.

وقد حرص الروائيون التفاعليون على تطعيم نصوصهم بما يبث فيها الروح التفاعلية، والتي تجعل منها دائمًا نصوصًا مكتوبة، قابلة للتأويل، ولإعادة الكتابة، وللصمود أمام عدد لا نهائي من القراءات المحتملة والمختلفة عن بعضها اختلافًا كليًا أو جزئيًا.

كذلك يمكن الزعم بأن (القصيدة التفاعلية) عبارة عن نص مكتوب، لأنها تتيح لمتلقيها المختلفين أن يكتبوها في كل قراءة بشكل مختلف رأسيًا على مستوى القراءات المتعددة للشخص الواحد، والمختلفة باختلاف الظروف المصاحبة لها، وأفقيًا، على مستوى القراءات المختلفة للمتلقين المختلفين، والتي لا بد أن تختلف باختلاف الظروف الخاصة بكل متلقٍ على حدة.

وبإمكان (القصيدة التفاعلية) أن تقدم نصًا شديد الصلاحية لتمثيل فكرة النص المكتوب واقعيًا، إذ يستطيع قارئها أن يكتبها في كل قراءة، تساعدها طبيعة بنيتها على التجدد، وعلى حث المتلقي على سبر أغوارها في كل مرة بشكل مختلف عن القراءة السابقة، لأسباب عدة تختلف باختلاف المتلقين، ويمكن أن يكون منها الفضول المعرفي، الذي يُعرف بـ(حب الاستطلاع)، لمعرفة الجوانب المختلفة التي يمكن أن يتيحها هذا النص، والذي قد يظن معه المتلقي أنه قد أحاط بكل الأوجه المحتملة لقراءته، ولكنه قد يفاجأ بعدد مختلف من القراءات التي تمكن متلقون آخرون من القيام بها والوصول إليها في مواجهتهم للنص نفسه، دون أن تخطر على بالهم القراءات التي قدمها ذلك المتلقي.

وتمثل (المسرحية التفاعلية) بيئة أخرى لتطبيق مقولة النص المكتوب على أرض الواقع، بعد أن كانت، ورقيًا، تطبَّق على بعض النصوص دون بعض.

في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني يمكن الكلام أيضًا على نص يُكتب بشكل يختلف من قراءة لأخرى، ويكتسب هذه الخاصية من الطبيعة الخاصة لبنيته الداخلية، القائمة على تداخل الخيوط المكونة للنسيج الكلي للنص تداخلا مرنًا، يتيح للمتلقي أن ينتقل بينه بأريحية، ودون إحساس بالضياع في غياهبه، مما يعمل على تكوين عدد من القراءات المختلفة حوله، تثريه، وتزيد من قيمته، وتجعل منه نصًا قابلا للكتابة على الدوام.

5- موت المؤلف..

عندما نقرّ بامتلاك النص الإلكتروني المتفرع (سواء أكان على هيئة رواية تفاعلية أم قصيدة تفاعلية أم مسرحية تفاعلية) خاصية الكتابية، ونقرّ بأن متلقيه المتعددين على اختلافهم يستطيعون إعادة كتابته وإنتاج معناه، بخلاف النصوص المقروءة التي لا تسمح للمتلقين بغير القراءة، فكأننا نومئ بذلك إلى إقرارنا بمقولة (بارت) التي أطلقها وفي ذهنه صورة النص والمبدع والمتلقي الورقيين فقط، وهي مقولة (موت المؤلف) التي نادى بها في سبيل إحياء دور المتلقي الذي أهمل كثيرًا، مرة لصالح المبدع، ومرة لصالح النص نفسه.

إلكترونيًا، يبدو أن مقولة (بارت) هذه قد تجد رواجًا كبيرًا عند منظّري (الأدب التفاعلي)، لأن المتلقي عندهم، كما أوضحنا، هو سيد الموقف، ومالك زمام النص الذي يقدَّم له، لذلك لا بد من موت المؤلف بمجرد أن ينتهي من إنشاء النص وتقديمه للمتلقي، ليبدأ عند ذلك دور هذا المتلقي الذي يحاول سبر أغوار النص، وفهم ما يحتمله من معان وتأويلها.

وفي استطاعة المتلقي أن يختار من بين المسارات المتاحة له المسار الذي يناسبه أكثر من غيره، وأن يستعين بالأدوات المساعدة التي تُقدم له في الموقع كي تفتح له آفاقًا أكثر، يقوم هو بدمجها، أو بالفصل بينها، أو بربط شيء منها بالآخر. إنه يستطيع فعل كل شيء في النص، وأي شيء، ليصل إلى المعنى الذي يحدده هو بناء على المعطيات المتاحة أمامه، لأنه وغيره من المتلقين هم المالكون الحقيقيون للنص بعد موت مؤلفه، وكل متلق لا بد أن يكون مؤتمنًا على نصه،

ولا بد أن يحتمل النص جميع المعاني التي يطرحها المتلقون المختلفون الذين ينطلقون في فهم النصوص من النصوص نفسها، وليس من أي سياق خارجها ، لذلك فكل المعاني والتأويلات التي يقدمها متلقو النص تعدّ مقبولة في عرف نظرية التلقي وفي (الأدب التفاعلي) أيضًا.

والذي تجدر الإشارة إليه هو أن (بارت) كان قد طرح فكرة (موت المؤلف- The Death of the Author) في مقالة له عام (1968م) تحمل العنوان نفسه، أعلن فيها موت المؤلف وولادة القارئ، قائلا فيها: إن ميلاد القارئ رهينٌ بموت المؤلف[1]، وناقش فيها مفهوميْ (المؤلف) و(القارئ)، مؤكدًا على كون الكتابة نقضًا لكل صوت، كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل)، وبذا يدفع (بارت) المؤلف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته، ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح (بارت) يسميها بـ(النصوصية- Textuality) على أساس أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف.[2]

أما السبب الذي يقطع (بارت) الصلة بين النص ومؤلفه من أجله فيمكن تلخيصه في كون هذه النسبة تؤدي إلى إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيًا، وهذا يغلق الكتابة، وإن كان يريح النقد والناقد، اللذين يبحثان عن مؤلف، أو عن حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية، ولكنه لا يفيد النص ولا متلقيه المشاكس، غير المستسلم، الذي يظل دومًا في حالة بحث عن شيء ما داخل النص، وخارج ما أراد المؤلف قوله.[3]

وباستطاعة المتتبع للأجناس الأدبية التي تمخض عنها مصطلح (الأدب التفاعلي) أن يلحظ نوعًا من الغياب يغلّف شخصية المؤلف، ويجعله شخصًا غير حاضر في النص، وإن حضر لا يكون حضوره بوصفه مبدعه، إنما هو أحد المتلقين الذين يواجهون النصَّ ربما لأول مرة.

ويساعد العالَم الافتراضي في فضاء الإنترنت على تعزيز الإحساس بهذا

---

(1) رولان بارت، درس السيميولوجيا، من مقالة (موت المؤلف)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص87.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص71.

(3) رولان بارت، درس السيميولوجيا، من مقالة (موت المؤلف)، مرجع سابق، ص86.

الغياب؛ فالمؤلف، أو المبدع، يقدم نصَّه من وراء حجاب الشاشة الزرقاء، لمتلقين لا يراهم ولا يعرفهم، وغالبًا لا يستطيع أن يتعرف عليهم ولا هم يستطيعون ذلك في المقابل، لأن هذه هي طبيعة العالَم الافتراضي في فضاء شبكة الإنترنت المختلف عن العالم الواقعي المعاش.

ففي نصوص كنصوص (القصائد التفاعلية) على سبيل المثال، لا يملك المبدع من أمر نصِّه قيد أنملة بعد أن يلقي به في فضاء الشبكة، فيغيب، ويختفي، ويمكن القول مع (بارت) يموت، بالمعنى المجازي للفظة. وليس هذا الغياب، أو الموت، استجابة لمقولة (بارت) أو غيره، أو للآراء التي طرحتها نظرية التلقي في ستينيات القرن الماضي، ولكنه غياب تفرضه طبيعة هذه النصوص، التي لا تسمح لمبدعها بأن يمتلكها بعد أن يقدمها للمتلقي، فأصبحت بذلك تطبيقًا حيًّا وواقعيًا لما نادى به أولئك النقاد، دون تكلف أو تعنت. إن اللحظة التي ينتهي فيها الشاعر التفاعلي من كتابة قصيدة هي لحظة نهاية الكتابة ونهايته بوصفه مبدعًا لذلك النص، ومن ثم فهي لحظة انعطاف النص باتجاه مصيره المجهول، حيث يفرغ الكاتب وينصرف مبتعدًا، ربما حدّ الموت، ليدخل النص بعد ذلك في رحلة التحول والاغتراب، بعيدًا عن (أبيه)، ليتمكن من النموّ والتطور، ولئلا ينحصر في أفق واحد بل ينفتح على آفاق كثيرة.[1]

أما (المسرحية التفاعلية) فيغيب فيها المبدع، أو بتعبير (رولان بارت) يموت فيها المؤلف، على مستوييْ النص والعرض، ويتولى المتلقي، أو القارئ، المسؤولية بعد غياب المبدع. فـ(تشارلز ديمر) لا يملك حيال نصوصه المسرحية، أثناء عرضها على سبيل المثال، أي صلاحية لتوجيه أحد المتفرجين وجهة معينة في متابعة العرض المسرحي، أو لترشيح شخصية ما يراها تستحق أن تُتبَع بعد خروجها من أحد الأماكن التي يمثلها حيز العرض المسرحي الممتد في (المسرح التفاعلي).

وتقدم (الرواية التفاعلية) طرحًا مشابهًا لما تقدمه كل من (القصيدة التفاعلية) و(المسرحية التفاعلية) فيما يتعلق بغياب المبدع، أو موت المؤلف، وحضور

---

(1) انظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طذ، 1999، ص105.

المتلقي حضورًا كليًا ومكثفًا، وذلك اتكاء على طبيعتها التي تفرض على مبدعها إلقاء النص في فضاء الشبكة أمام عدد لا يحصى من المتلقين، وانتظار ما ستسفر عنه سيطرة المتلقي سيطرة تامة وحرة على النص في غياب واضح وصريح من قِبَل مبدعه.

6- القارئ الضمني..

القارئ الضمني مفهوم طرحه (إيزر) عام (1976م)، حاول فيه بيان أن القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، وعليه، فإن واجب الناقد هو أن يُظهر كيف ينظّم كتاب ما شكل قراءته ويوجهها، ثم يظهر كيف يستجيب الشخص القارئ في ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النص؛ فمهمة الناقد لا تكمن في شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. ويمكن تقسيم مصطلح قارئ: إلى قارئ ضمني وقارئ فعلي، والقارئ الفعلي هو القارئ الذي يقوم بقراءة النص فعلا بعد أن ينجزه المبدع ويقدمه إلى متلقين وقراء حقيقيين. أما القارئ الضمني فهو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطريقة معينة.[1]

ويرى (إيزر) أن المؤلف حين يكتب فإنه يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته.[2]

ومن نافل القول أن المبدع في (الأدب التفاعلي) يستحضر قارئًا، بل قراء ضمنيين، عند كتابته لنصه التفاعلي؛ فهو دائم التفكير فيه أثناء إعداده لنصه، كتابة، وتصميمًا، وإخراجًا. إن المبدع التفاعلي لا ينتج نصًا كتابيًا فقط، بل ينتج نصًا يجمع بين الكتابة والصوت والصورة والحركة، وهو في كل أحواله يستحضر القارئ الذي سيستقبل نصه هذا، ويضمّنه نصه، مفكّرًا في كيفية توصيل الفكرة

---

(1) انظر: حسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، مرجع سابق، ص178، بتصرف. وأيضًا: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص171.

(2) عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، مرجع سابق، ص149.

له، وكيفية بيان ما يجب بيانه له كي يتحقق عنصر التفاعل بينه وبين نصه، لأنه إن عدم حالة التفاعل بين القارئ ونصه سيفشل النص، لذلك يظل هذا القارئ مسيطرًا وحاضرًا حضورًا ضمنيًا ولكن قويًا على طول مدة إنشاء النص التفاعلي، سواء أكان (قصيدة تفاعلية)، أم (مسرحية تفاعلية)، أم (رواية تفاعلية).

7- الكتابة الجماعية، أو تعدد المبدع..

هذا المفهوم من المفاهيم الطبيعية والضرورية في عالم الوسائط الحديثة الذي يعجّ بمصطلحات مثل: (النص المتفرع)، و(النص الشبكي)، و(الأدب الإلكتروني).[1]

ويمكن أن يُعَدَّ هذا المفهوم واحدًا من جملة المفاهيم التي أثمرتها علاقة الأدب بالتكنولوجيا، والذي يقابل مصطلح (Collaborative Writing) في اللغة الإنجليزية، ويُقصَد به ذلك النمط من الكتابة الأدبية التي يتعاون في إنتاجها عدد من الأشخاص في توجه نحو الجمعية في مقابل الفردية التي سادت في الفترة السابقة.[2]

ومع أن أسلوب (الكتابة الجماعية)، أو إمكانية تعدد المبدعين للنص الأدبي الواحد أمرٌ غير طارئ على الأدب، إذ توجد محاولات وتجارب سابقة إبان العصر الورقي للنصوص الأدبية، لعلّ مثالَها البارز في أدبنا العربي الحديث رواية (عالم بلا خرائط) للروائييْن الراحليْن: عبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا. ولكنّ تلك التجارب ظلّت تعاني من بعض المعوّقات التي حالت دون انتشار هذا النوع من الكتابة الأدبية في أوساط الأدباء والمثقفين، منها: أنها ظلت مجرد محاولات محدودة ومعدودة. ومنها أنها كانت شبهَ مرفوضة، لليقين الراسخ في أعماقنا حول التجربة الإبداعية، وما يلفّها من خصوصية، وما يجب أن تتسم به من فردية، مما يجعلها تتعارض مع فكرة التعددية أو الجماعية في الكتابة والتأليف.

كما أنها صعبة على مستوى التنفيذ، إذ تحتاج إلى مبدعين متجانسين، ثقافيًا، وفكريًا، ونفسيًا، حتى يتمكنوا من الاندماج والتلاحم مع النص على مستوى البنية والفكرة، ليأتي النص في النهاية كأنه نسيج مبدع واحد، لا عدة مبدعين.

---

(1) انظر: www.spinelessbooks.com/what/collaboration.html

(2) انظر: http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Collaborative_writing

وفي الطور الإلكتروني للأدب، يبدو أن مفهوم (الكتابة الجماعية) بدأ يشقّ له طريقًا بين المفاهيم السائدة، على مستوى التنظير والتطبيق؛ فالنصوص الأدبية الإلكترونية التي تعتمد على غير مبدع أكثر من أن تُحصى، وهذا يعني أنها تخلّصت من المعوّق الأول. وكونها بدأت في الانتشار في الأوساط التكنو- أدبية يشير إلى أنها تخلصت من المعوّق الثاني، وهو الرفض الذي كانت تعاني منه، نتيجة عدم قدرة المتلقي على استساغة نص أدبي يشترك في إنتاجه أكثر من مبدع.

ولكن يجب ألا يقودنا التفاؤل في هذا الأمر إلى الاعتقاد بأن الرفض قد زال تمامًا وحلّ محلّه القبول، بل يجب الإقرار بوجود الرافضين لهذا النمط من الكتابة الأدبية جنبًا إلى جنب مع المرحّبين به. وسيأتي ذكر بعض النماذج على الرافضين لهذا المفهوم في ثنايا الصفحات القليلة القادمة.

أما المعوّق الثالث، وهو صعوبة تنفيذ هذه الفكرة، فقد كانت الصعوبة تتمثل في جانب واحد عندما كان الأدب ورقيًا، ولكنها الآن تتمثل في أكثر من جانب بعدما أصبح الأدب إلكترونيًا. ويمكن على سبيل المثال أن تُضاف إلى الصعوبة التي سبق ذكرها صعوبة أخرى هي ضرورة أن يمتلك المبدع خبرة تامة في مهارات الحاسوب، ويُستحسن في بعض لغات البرمجة أيضًا.

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم (الكتابة الجماعية) بحر لجيّ، لا يستطيع ركوبه إلا من توافرت فيه عدة صفات تعينه على ذلك، ويُشترط توافر هذه الصفات في جميع أفراد فريق العمل المنوط به كتابة نص أدبي جماعي، ومنها:

- التمكّن من الفن أو الجنس الأدبي الذي يكتب فيه بصورة فردية، قبل أن ينبري للكتابة الجماعية، فإذا كان أسلوب الكتابة التقليدي القائم على الفردية يجعله وحده مسؤولا عن مستوى النص الناتج، فإن أسلوب الكتابة الجماعية يوزع مسؤولية النص على الفريق كاملا، وبذلك قد يتسبب الإخفاق في اختيار فرد واحد إلى الإخفاق في النص كاملا، حتى إن كان مستوى بقية أفراده عاليًا جدًا.
- الخبرة في استخدام الحاسوب، وإتقان بعض لغات البرمجة.
- التحرر من النمط التقليدي في الكتابة الأدبية، القائم على التمحور حول الفرد المبدع الواحد، والإيمان بفكرة الكتابة الجماعية، وبإمكانية تعدد

المبدع، وبجدوى كل ذلك، وبالفائدة التي سيعود بها مثل هذا المفهوم على العملية الإبداعية.

- تغييب الذاتية، وتذويب الفردية، في قالب الجماعية.
- امتلاك القدرة على التكيف مع نص يبدؤه شخص آخر، أو وضع فقرة لإكمال فكرة ما بدأها قبله شخص آخر.
- امتلاك روح المنافسة العالية، التي تدفع إلى الإبداع، وتنمّي حسّ الابتكار.

ولا يقتصر مفهوم (الكتابة الجماعية) على فئة المبدعين من الأدباء والكتّاب فقط، إنما يمتدّ ليشمل جميع من يرتبطون بالنص الأدبي الإلكتروني بسبب، كالمبرمجين، والمصمِّمين، وغيرهم؛ فالمبدع الأدبي في العصر الرقمي لا يستطيع العمل بمفرده مهما كان مستوى تمكّنه من التعامل مع جهاز الحاسوب، ومهما كانت خبرته في البرمجة، إذ يظلّ غالبًا في حاجة إلى الاستعانة بالمبرمجين والفنيّين، كي يخرج عمله متقنًا ودقيقًا. وبهذا، لا يتعدد المبدع فقط في الفضاء الافتراضي، إنما تتنوع طبيعته، وتتعدد وظائفه أيضًا.

ويتداخل مفهوم (الكتابة الجماعية) مع النقد الغربي الحديث من جهة، ومع النقد العربي القديم من جهة أخرى، لذلك سأحاول في الصفحات القليلة القادمة تتبع العلاقة التي تجمع بين مفهوم (الكتابة الجماعية) في النقد الغربي الحديث، ثم أعرّج بعد ذلك على ذكر الرابط الذي يربطه بالنقد العربي القديم.

عند إلقاء نظرة متفحصة على تعريف (الكتابة الجماعية) أو (تعدد المبدع) نجد أنه نمط من الكتابة الأدبية، يعتمد على تعاون أكثر من مبدع في إنتاج نص واحد. ويبدو لي هذا المفهوم واسعًا، يضمّ طيّه عددًا من المفاهيم والنظريات السابقة التي عرفها النقد الغربي الحديث في فترات زمانية مختلفة، مثل بعض آراء نظريات القراءة والتلقي، ونظرية التناص، ومفهوم الحوارية وتعدد الأصوات كما تحدث عنهما (باختين)؛ فنظرية التلقي التي تعتمد على إزالة الحدود والحواجز بين المبدع والمتلقي، والتي تجعل كل متلقٍ مبدعًا، تنادي بتعدد القراءات، وتعدد القراءات قد يعني في بعض حالاته تعدد المتلقّين، الذين يثري كل واحد منهم النص بطريقته الخاصة، مما يحيل إلى فكرة تعدد المبدعين.

كما يضمّ مفهوم (الكتابة الجماعية) فكرة تداخل النصوص، التي تمثّل صُلبَ نظرية التناص؛ لأن تداخل النصوص يعني تداخل المصادر التي جاءت منها هذه النصوص، ومصادر هذه النصوص تعني بشكل أو بآخر مبدعين سابقين أو معاصرين قاموا (اشتركوا) بوضعها.

كما نجد أن خاصية (تعدد الأصوات) التي تميزت بها بعض النصوص الروائية الورقية قد تتخذ شكلا جديدًا في ظل اتحادّ الأدب بالتكنولوجيا، وانفتاح المبدعين على آفاق الكتابة الجماعية، وقبولهم بفكرة تعدد المبدع؛ ففي حين كان المبدع سابقًا هو من يضع الشخصيات، ويرسم ملامحها، ثم يدع كلا منها تتكلم بصوتها هي، فإن المبدعين الآن غير مضطرين إلى القيام بذلك، وما عليهم سوى أن يختار كل واحد منهم شخصيةً، ويبدأ في رسم ملامحها، والتعبير عنها، بحيث يعبّر أشخاص مختلفون عن شخصيات مختلفة، وبهذا يظهر التباين والاختلاف بين وجهات النظر بشكل طبيعي، وتبدو كل شخصية أكثر تعبيرًا عن ذاتها، ورغباتها، ودوافعها، واتجاهاتها.

ولعلّ مصدرَ هذا هو تركيز كل مبدع أو كاتب على شخصية واحدة، بحيث يمنحها كل طاقته الكتابية والإبداعية، دون أن يتشتت بين أكثر من شخصية.

ويمكن التمثيل على هذا بما قدّمه روّاد (المسرح التفاعلي) من تطبيق حيٍّ وحقيقي لفكرة (تعدد الأصوات) حين أوعزوا إلى كل واحد منهم بالكتابة عن شخصية واحدة في النص المسرحي التفاعلي، بعد تقمّصها بشكل تامّ، والإحساس بها، كي يتمكن من التعبير عنها بأمانة خلال كتابة النص.

ولعلّ في الدورات التدريبية التي يقدمها (تشارلز ديمر) رائد (المسرح التفاعلي)، والذي سبقت الإشارة إليه في الفصل الثاني من هذا الكتاب، ما يدلّ على ارتفاع روح الجماعية في ضوء اقتران الأدب بالتكنولوجيا في هذا العصر.

ومن جهة أخرى، يمكن أن يحيلنا مفهوم (الكتابة الجماعية) إلى فكرة نقدية كانت معروفة في الأدب العربي القديم، وتحدث عنها النقاد العرب القدماء، كابن رشيق، مثلا، في كتابه (العمدة)، وهي فكرة (الإجازة)، التي عرّفها ابن رشيق بأنها: أن يتمّ الناظم مصراع ناظم آخر، أو أن ينظم بيتا على غرار بيت الآخر،

على نحو يحافظ فيه على التساوق بين المصراعين أو البيتين حتى كأنهما نسيج شاعر واحد لا شاعرين.[1]

وتعتمد فكرة (الإجازة) على وجود شخصين على الأقل يتعاونان في إنتاج النص الأدبي، والنصوص والروايات التي ذُكرت في المصادر العربية القديمة للتمثيل بها على هذه الفكرة النقدية كثيرة، منها على سبيل المثال الموقف الذي يذكره المرزباني (ت 384هـ) في (الموشح)، عن زهير بن أبي سُلمى أنه قال بيتًا ونصف بيت ثم أكدى، أي امتنع عليه القول، فمرّ به نابغة بني ذبيان، فقال زهير: يا أبا أمامة، أجزْ، قال: وما قلت؟ قال زهير: قلت:

تـراكَ الأرض إمّـا مـتَّ خـفًّـا   وتـحيى إنْ حييتَ بـهـا ثـقيلا

نـزلـت بـمـسـتـقَـرِّ الـعـزِّ مـنـهـا   ...   .

أجز. فأكدى النابغة أيضًا، وأقبل كعب بن زهير، وإنه لغلام آنذاك، فقال له أبوه: أي بنيّ، أجز. قال: وما أجيز؟ فذكر له البيت الأول وشطر الثاني وتوقف ثم سأله: وماذا؟ فقال كعب:

(فتمنعُ جانبيْها أن يزولا)

فضمه أبوه إليه، وقال: أنت والله ابني.[2]

كما يذكر (الأصفهاني) في كتابه (الأغاني) عن النابغة أنه أقبل يريد سوق بني قينقاع، فلحقه الربيع بن أبي الحقيق نازلاً من حصنه، فلما أشرفا على السوق سمعا الضجة فخافت ناقة النابغة ونفرت، فأنشأ يقول:

كادت تهال من الأصوات راحلتي-

ثم قال للربيع بن أبي الحقيق: أجز يا ربيع، فقال:

والنفر منها إذا ما أوجست خُلُقُ

---

(1) ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص89. وانظر أيضًا: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق- دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1997، ص36.

(2) انظر الخبر في: المرزباني، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، مصر، 1965، ص58.

فقال النابغة: ما رأيت كاليوم شعرًا، ثم قال:

لولا أُنَهْنِهُها بالسوط لاجْتَذَبَتْ -

أجز يا ربيع، فقال:

مني الزمام وإني راكب لبِقُ

فقال النابغة:

قد مَلَّت الحبسَ في الآطامِ واشْتَعَفَتْ -

أجز يا ربيع، فقال:

إلى مناهلها لو أنها طَلَقُ

فقال النابغة: أنت يا ربيع أشعر الناس.(1)

ومع وجود فوارق عدة بين (الإجازة) ومفهوم (الكتابة الجماعية)، مثل أن الإجازة لا تكون بنيّة من المبدعين بتقديم نص جماعي، في حين تكون (الكتابة الجماعية) غالبًا بقصد ونيّة من قِبَل المبدعين للقيام بذلك، إلا أنهما يشتركان في عدة جوانب، منها على سبيل المثال:

- فكرة تعدد المبدع؛ إذ تعتمد (الإجازة) على وجود مبدعيْن على الأقل، وكذلك مفهوم (الكتابة الجماعية).

- ومن جهة أخرى، فإن البعد الجمالي الملحوظ في فكرة (الإجازة) هو اختبار قدرة الشاعريْن على إنشاء نصٍّ يمثل نسيجًا متلاحمًا في بنيته شكلا ومضمونًا، بحيث يحاول كل منهما أن ينسج على منوال الشاعر الآخر وزنًا وقافية، كما يجب عليه أن يجاريه في المعنى. وكذلك يطرح مفهوم (الكتابة الجماعية) تحدِّيًا واختبارًا لإمكانية اشتراك أكثر من مبدع في كتابة نص واحد مع المحافظة على تماسكه شكلاً ومضمونًا.

في ختام الكلام على هذه الفكرة، يمكن القول إن متعة كتابة نص بمشاركة كاتب آخر لا بد أن تختلف عن متعة كتابة نص بصورة فردية، فإذا كانت الكتابة

---

(1) الأصفهاني، الأغاني، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1997، ج22، ص357.

متعة فعلا، فلم لا يبحث المبدع عمّن يشاركه متعته، وإذا كانت الكتابة معاناة، فجميل أن يجد المبدع من يشاركه في معاناته، المطلوب منه في الحالَيْن فقط أن يحسن اختيار الشخص الذي يشاركه، وأن يطمئن إلى قدرته على التفاعل معه، سواء أكان يستمتع أم يعاني أثناء الكتابة والإبداع.

ثانيا: عناصر العملية الإبداعية الإلكترونية ونظرية التلقي..

اختلفت طبيعة عناصر العملية الإبداعية، وانتقلت من طور الورقية إلى طور الإلكترونية، وقد مرّ ذكر ذلك في صفحات هذا الكتاب، كما ذُكر أن اختلاف طبيعة هذه العناصر لا بد أن يؤدي إلى اختلاف طريقة التفاعل فيما بينها، أي أن وجود مبدع إلكتروني لا بد أن يؤدي إلى وجود نص إلكتروني، ووجود نص إلكتروني لا بد له من وجود متلق إلكتروني يستقبله.

وكيفية استقبال متلق إلكتروني لنص إلكتروني لن تكون مشابهة لكيفية استقبال متلق ورقي لنص ورقي، وقد سبقت المقارنة خلال صفحات هذا الكتاب بين كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية في طور ما قبل الإنترنت، حينما كان ورقيًا، وفي طور ما بعد الإنترنت، عندما أصبح إلكترونيًا، ولن نكرر هنا ما سبق ذكره، ولكننا سنشير فقط إلى كيفية تأثير الصيغة الجديدة لعناصر العملية الإبداعية على عملية التلقي، وبعبارة أخرى، سنتوقف عند كيفية توظيف كل من المبدع الإلكتروني والنص الإلكتروني والمتلقي الإلكتروني لخدمة فعل التلقي، حتى نتبين الاتجاه الذي نحته هذه التغيرات، والتي كانت لمصلحة كل عنصر منها على حدة، ولكنها هل كانت لمصلحة العملية الإبداعية ككل، وهل كانت مفيدة لعملية التلقي، ومعززة لطروحات أعلام هذه النظرية، أو أنها كانت مخالفة لها، ومثبتة عدم جدواها، أو نافية لإمكانية تحققها في الفضاء الإلكتروني؟!

1- المبدع الإلكتروني ونظرية التلقي..

أصبح المبدع إلكترونيًا بمجرد أن جلس أمام شاشة الحاسوب، واعتادت أنامله على مداعبة لوحة المفاتيح لإنشاء نص سيصل إلى جمهور المتلقين عبر تلك الشاشات الزرقاء التي يجلسون أمامها في سكينة وهدوء.

وهذا المبدع الإلكتروني يختلف عن ذلك المبدع الورقي الذي كان يرى أنه

المالك الوحيد للنص، وهو فقط من يستطيع التصرف فيه بإضافة أو حذف أو تغيير، وعلى العكس منه، يدرك المبدع الإلكتروني أهمية وجود متلقين متعددين ومختلفين، ويتقبل فكرة مشاركتهم جميعًا إياه في إنتاج النص، وهذا أمر غير مفروض عليه من قِبَل أي جهة، بل هو من يسعى إليه، لإدراكه قيمة ذلك وأثره على نصه، لذلك يقدم دعوة صريحة على الشاشة الزرقاء موجهة للمتلقي، أيًّا كان، ليشاركه في إنتاج النص، ثم يقوم بعد ذلك باستثمار المشاركات التي تصله وتوظيفها في بناء النص والإضافة إليه.

ويمكن التمثيل على ذلك بجنس.واحد من الأجناس الأدبية التفاعلية، وهو (الرواية التفاعلية)؛ فمن مظاهر التغير الذي طرأ على المبدع، بانتقاله من طور الورقية إلى طور الإلكترونية، والأثر الإيجابي الذي حدث لعملية التلقي، ما فعله (روبرت أرلانو)، في روايته (شروق شمس 69)، حين حفّز المتلقي ليشاركه في إنتاج نصه بتوجيهه الدعوة للقراء لإضافة مغامراتهم الافتراضية إلى بنية النص الروائي بقوله: «لا تنس إضافة مغامرتك إلى سجل ضيوف (رواية 69)، هذه فرصتك لتغيير الماضي»، دون أن يهمل ما يصله من القراء المختلفين، إذ ينشر في كل شهر فصولا جديدة من الرواية تندمج فيها مساهمات القراء في المتن الرئيسي دون أن يفصل أي فاصل بين إضافة المبدع وإضافات المتلقين.[1]

إن فكرة المبدع الإلكتروني تصب لصالح عملية التلقي، ولا يعني ارتفاع نجم المبدع الإلكتروني هبوط نجم المتلقي، بل على العكس من ذلك، نجد أن الأدوار متبادلة بينهما بمرونة ويسر، وقد عزز المبدع الإلكتروني دور المتلقي وفعل التلقي دون أن يفقد، في رأيي، مكانته. بل إنه ليبدو، إلكترونيًا، في مكانة أفضل منه في السابق عندما كان يُنظر إليه بوصفه ذلك الشخص الورقي، الذي ينتهي دوره بمجرد تسليمه النص للمتلقي.

2- النص الإلكتروني ونظرية التلقي..

ذكرنا أن النص الأدبي قد اتخذ من شبكة الإنترنت وسيلة يصل من خلالها

---

(1) عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، موقع إلكتروني سابق:
www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm

إلى الجمهور المتلقي. وباختلاف الهيئة التي ظهر عليها النص الأدبي كان لا بد من اختلاف كيفية تلقيه، وطريقة تفاعل الجمهور المتلقي معه. وهنا لا بد من أن نتساءل: هل قدمت التكنولوجيا (متمثلة في شبكة الإنترنت) أبعادًا إضافية لتلقي النص الأدبي؟ وهل فتحت (التكنولوجيا) عمليةَ التلقي على آفاق لم تكن مطروقة من قبل؟!

في الحديث عن الصيغة الجديدة لعناصر العملية الإبداعية عُقِدَت مقارنةٌ بين النص الورقي والنص الإلكتروني المتفرع، وقد كشفت تلك المقارنة عن إيجابيات وسلبيات موجودة في النصين على اختلاف طبيعتيهما، ولكن كان من الواضح أن النص الإلكتروني المتفرع، خصوصًا في نسقه الإيجابي، يتفوق إلى حد ما على نظيره الورقي.

ومن المعلوم أن النسق الإيجابي للنص الإلكتروني المتفرع يزود النص الأدبي الإلكتروني، كـ(القصيدة التفاعلية، والمسرحية التفاعلية، والرواية التفاعلية)، بعناصر إضافية، تميزه عن النص الورقي المطبوع، وعن النسق السلبي للنص الإلكتروني، اللذين يخلوان مما يبث فيهما الحياة. ففي النسق الإيجابي للنص المتفرع يمكن استخدام الصوت والصورة الثابتة والمتحركة، بالإضافة إلى النصوص المكتوبة. كما يمكن الاستعانة بالجداول والمخططات والرسوم البيانية والأشكال التوضيحية. ويمكن دمج كل هذه الإمكانات المتاحة في صفحة واحدة باستخدام خاصية الروابط الإلكترونية التي تسمح بظهور النصوص المترابطة مع الصفحة المحددة بمجرد الضغط على الرابط. ومما لا شك فيه أن هذه الخصائص المتوفرة في النص المتفرع تفتح عملية تلقيه على آفاق عدة، لأنها تحفز المتلقي على سبر أغواره، واختيار المسار الذي يناسبه، والذي يختلف من متلق لآخر، فتتعاضد في النص الإلكتروني المتفرع وسيلتان محفزتان لإذكاء جذوة التلقي بدلا من وسيلة واحدة في النص الورقي المطبوع، الأولى هي قابلية النص نفسه للتأويل وتعدد المعاني، وتتضافر هذه الوسيلة مع الوسيلة الثانية، وهي (التقنية) التي جاءت لصالح النص الإلكتروني.

ولن يتضح أثر النص الأدبي في صيغته الإلكترونية على عملية تلقيه إلا ببحث الأثر الذي يحدثه كون المتلقي إلكترونيًا، على عملية التلقي.

3- المتلقي الإلكتروني وعملية التلقي..

بانتقال المتلقي من طور الورقية إلى طور الإلكترونية، نتيجة انتقال العنصرين الآخرين من عناصر العملية الإبداعية قبله إلى هذا الطور، أصبح المبدع أكثر ثقة به، وإيمانًا بقدرته على سبر أغوار نصه، والدخول إلى عوالمه، مما منحه مساحة من الحرية أكثر اتساعًا مما كان يُمنح له سابقًا. ساعد على كل هذا طبيعة النسق الإيجابي للنص المتفرع، التي تسهّل عملية التفاعل القائمة بين المتلقي والنص، وتسمح بعدد من الخيارات العملية الممكنة، وتُبقي المتلقي المشارك في العملية الإبداعية مختفيًا خلف ستار الشاشة الزرقاء والأسماء المستعارة.

لقد أحدث كون المتلقي إلكترونيًا تغييرًا كبيرًا على عملية التلقي؛ فالمتلقي اليوم يتفاعل على نحو أكثر وأفضل مما سبق، ومن كان له اهتمام بسيط بالأدب ونقده، وكان يتعذر عليه المتابعة والمشاركة في المحاضرات والجلسات الحوارية وغير ذلك لسبب أو لآخر أصبح بإمكانه متابعة ما يشاء إلكترونيًا، والتعليق على صفحات الشاشة الزرقاء، وإبداء الرأي والمشاركة في كل ذلك في حالة النصوص الموجودة أمامه كنسخة إلكترونية للنصوص الورقية (ديوان، رواية، مقالة في جريدة. .إلخ) أي في النسق السلبي للنص الإلكتروني.

ومما لا شك فيه أن فعل التلقي سيزداد وسيقوى أثره في حالة النسق الإيجابي للنص المتفرع، لأن الإمكانات المتاحة فيه أكثر، إذ إن بإمكان المتلقي الإلكتروني الدخول في جلسة حوارية لتبادل الآراء النقدية حول ديوان شعر صدر حديثًا، وسماع تعليقات الآخرين عليه، وإسماعهم رأيه فيه، وقد يكون الشاعر نفسه موجودًا في الجلسة، ولكن ليس بوصفه مبدع النص، إنما بوصفه متلقيًا له كغيره من الحضور.

ومثل هذه الجلسات التي أصبحت متوفرة بكثرة على الشبكة تعزز عملية التلقي بتفعيلها دور المتلقي، ولو أجريت إحصائيات مقارنة بين كثافة الحضور في جلسة حوارية واقعية وأخرى افتراضية على الشبكة لوجدنا أنها أعلى في الشبكة منها على الواقع، يتحكم في ذلك إيقاع العصر الإلكتروني، واختلاف مساحة الحرية المتاحة في البيئتين، ووفرة الخيارات على الشبكة وقلتها على الواقع، كل

ذلك يؤدي إلى إقبال المتلقي على الأدب إلكترونيًا، وقلة إقباله عليه، أو عدمه أحيانًا، واقعيًا.

ب. العلاقة بين (الأدب التفاعلي) ونظرية التناص..

التناص هي النظرية التي قدمتها (جوليا كريستيفا) في ستينيات القرن الماضي، بعد أن التقطت فكرتها من كتابات (ميخائيل باختين) عن الروائي الروسي (ديستويفسكي). ويرى (باختين) أن نصوص (ديستويفسكي) تنفرد بخاصية تميزها عن نصوص غيره من الروائيين المعاصرين له أو السابقين عليه، وهذه الخاصية هي البعد التحاوري فيها، إذ يرى أن صوت (ديستويفسكي) لا يطغى على أصوات شخصياته الروائية، بل تحظى كل شخصية من شخصيات رواياته بمساحة كافية لها، لتعبر عن نفسها، وتقدم أفكارها، دون أن يجبرها (ديستويفسكي) نفسه على رأي ما، أو يفرض عليها فكرة ما، والنتيجة هي أن نصوصه تضم مع صوته عددًا من الأصوات المختلفة باختلاف شخصياته، في حين لا تحمل نصوص غيره من الروائيين سوى صوت الروائي نفسه فقط.

تتبعت (كريستيفا)، وكذلك فعل (تودوروف)، آراء (باختين) بدقة وإعجاب شديدين في عدد من الدراسات والمؤلّفات، وأطلقت (كريستيفا) في إثر دراساتها تلك مصطلح (التناص- Intertextuality)، الذي قصدت به تداخل النصوص، وحضور نص في آخر بأي طريقة كانت.

لقد تحدث أرباب التناص عن فكرة تداخل النصوص، بل حتمية تداخلها، واتكاء كل نص على عدد من النصوص السابقة، بصورة واعية أحيانًا، ولا واعية أحيانًا أخر. وعبروا عن النص المتناص بأنه فسيفساء نصوص، وأدخلوا في حديثهم عن التناص عددًا من المصطلحات النقدية المعروفة من قبل، مثل التضمين، والاقتباس، والتلميح، والرمز، وحتى السرقات الأدبية. كما تحدثوا عن مفاهيم شكلت الشرارة الأولى التي انطلقت منها هذه النظرية، مثل: الحوارية، وتعددية الأصوات، وغيرها.

ولن أخوض في تفاصيل الحديث عن نظرية التناص، إذ يمكن الرجوع إلى هذه التفاصيل في مظانّها عند أبرز أعلامها، وسأكتفي بذكر ما يمكن أن يُوَظَّف في سبيل توضيح العلاقة الجامعة بين هذه النظرية النقدية التي سادت خلال ستينيات

القرن الماضي وبين طروحات (الأدب التفاعلي) التي بدأت في الانتشار فكرًا وإبداعًا ونقدًا منذ نهاية الألفية الماضية وأخذت وتيرتها في التصاعد مع بداية الألفية الجديدة وتقدم التكنولوجيا على نحو سريع غير مسبوق من قبل.

ومن أهم الأفكار التي طرحتها نظرية التناص، والتي يمكن التوقف عندها، وملاحظة مدى اقترابها مما يقدمه (الأدب التفاعلي)، أو إمكانية توظيفها في تقديم نظرية نقدية خاصة بـ(الأدب التفاعلي)، أو معرفة موقف (الأدب التفاعلي) من تلك الآراء والطروحات، وكذلك التعرف إلى قدرة هذا الأدب الإلكتروني على استيعاب الأفكار النقدية التي طرحتها نظرية التناص مقارنة بقدرة الأدب الورقي التقليدي على ذلك، ما يلي:

1- وجود نص في آخر..

يعرّف (جيرار جينيت) التناص بأنه الوجود اللغوي، سواء أكان نسبيًا أم كاملا أم ناقصًا، لنص في نص آخر.[1] ويرى (رولان بارت) أن هذا الوجود يجعل من النص الناتج نسيجًا من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله.[2] ولهذا يبدو كل نصٍّ وكأنه «نصٌّ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرًا، هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة».[3]

وقد أشار هؤلاء النقاد بالإضافة إلى (كريستيفا) و(تودوروف)، ومن قبلهم (باختين)، إلى حتمية هذا التداخل، ونبّهوا على أنه قد يكون بوعي من قِبَل المبدع، وقد يكون بغير وعي منه، لذلك ينقسم التناص عندهم إلى تناص واعٍ وتناص غير واع.

ومن المصطلحات المعروفة التي تصلح أن تكون أمثلة على فكرة التناص

---

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص90.

(2) رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص63.

(3) رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع27، 1988، ص81.

الواعي: الاقتباس، التضمين، الاستشهاد، السرقات .. إلخ، أما التناص غير الواعي فهو ذلك الحضور الآتي من ذاكرة المبدع دون نية من قِبَله، أو شعور به. وهذه النصوص الحاضرة بصورة لا واعية تكون مخزّنة في ذاكرة المبدع ووجدانه، وقد تُستَدعى دون وعي منه عند محاولة الكتابة في موضوع قريب منها، أو مناسبة قريبة من مناسبتها، أو لأي سبب آخر.

ومن شأن هذا كله أن يكون مفيدًا عند الحديث عما يستطيع (الأدب التفاعلي) أن يقدمه في سبيل تأصيل هذه النظرية، وتعزيز الطرح الذي قدمته موجهة إياه للنصوص الأدبية الورقية التقليدية، ولم يكن يدور في خَلَد أصحابها آنذاك أن هذه الطروحات قد تأخذ بعدًا آخر، وشكلا مختلفًا عما أرادوه، ولكنه قد يكون أكثر وضوحًا، ونضجًا، وفاعلية.

ففي (الأدب التفاعلي) بأجناسه المختلفة، من شعر ورواية ومسرحية، يمكن ملاحظة تداخل النصوص، إذ يستطيع الشاعر التفاعلي، على سبيل المثال، أن يستعين بنص لشاعر آخر سابق أو معاصر له، كما يحدث في النصوص الورقية، ولكنه في (الأدب التفاعلي) يستطيع أن يوَظِّف صوت ذلك الشاعر في نصه، وأن يضمّنه نصه، لأن طبيعته تسمح له بتوظيف الصوت الحي، والأصوات الأخرى، الموسيقية أو الطبيعية أو غيرها في نصه، مما يعني أن عملية التداخل ستتسع في ضوء (الأدب التفاعلي) وستخرج من قمقم النصوص المكتوبة، إلى فضاء أكثر سعة ورحابة.

والحال نفسه ينطبق على الروائي التفاعلي، وعلى المسرحي التفاعلي، إذ بإمكان أي منهما أن يوظف ما شاء من نصوص مكتوبة أو غير مكتوبة في نصه، إثراء له، ورفعًا لمستواه الفني.

كما بإمكان الأديب التفاعلي أن يحدث التداخل بين نصه المكتوب ونص عبارة عن لقطة (فيديو)، وهذا يوسع دائرة التداخل أكثر من مجرد استخدام الصوت، ويغني الفعل الأدبي.

2- النص ذو طبيعة إنتاجية..

ترى (جوليا كريستيفا) أن للنص طبيعة إنتاجية، وهي تعني ترحال النصوص

وتداخلها، فالنص ليس بنية مغلقة، وفي فضاء نص معين تتقاطع وتتلاقى عدة ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى.[1]

ويبدو أن المفهوم الذي يحمله مصطلح (الأدب التفاعلي) يدعم هذه الفكرة ويعززها، إذ إن النصوص المندرجة ضمن هذا المصطلح تغلب عليها السمة الإنتاجية، ويبدو كل نص منها مولّدًا لعدد من النصوص، التي قد تمثل امتدادًا أو ظلالا له. ويمكن أن يُلحَظ ذلك في (الشعر التفاعلي) على سبيل المثال، إذ يتولّد عن النص الواحد عدة نصوص، يحمل كل منها معنى يختلف بنسبة ما عن الآخر.

وكذلك بإمكان (الرواية التفاعلية) أن تفعل، إذ إنها تنتج عددًا من النهايات التي يحتملها النص، ولكنها تُقدَّم في كل مرة من زاوية مختلفة باختلاف المتلقي الذي قدمها تبعًا لرؤيته هو للنص.

أما (المسرح التفاعلي) فتبدو الخاصية الإنتاجية واضحة فيه على نحو قد يكون أشد منها في الشعر أو الرواية، وذلك لأن اختلاف المشاهد واختلاف ترتيبها من متفرج لآخر يؤديان إلى اختلاف المضمون والنتيجة التي ينتهي إليها كل واحد من المتفرجين.

3- النص فسيفساء نصوص..

ترى (كريستيفا) أن كل نص يتألف من فسيفساء من الاقتباسات؛ فكل نص هو امتصاص وإعادة تشكيل لنصوص أخرى، أدخلت في النص بتقنيات مختلفة.[2] وهذا هو المفهوم العام، أو الشائع، عن التناص.

ومثل هذه الفكرة من الممكن أن تُستَثمَر استثمارًا جيدًا في سياق الحديث عن (الأدب التفاعلي)، الذي تمثّل شاشة الحاسوب فيه لوحة فسيفسائية كتلك التي تحدثت عنها (كريستيفا)، تظهر من خلالها زمر نصية متعددة المشارب والأصول، مختلفة في نوعها وطبيعتها.

---

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص21.

(2) سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص213. ومحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 1986، ص122.

وإذا كان النص في طوره الورقي عبارة عن لوحة فسيفسائية مصمتة، وجامدة، قوامها النصوص المكتوبة فقط، فإنه في الطور الإلكتروني عبارة عن لوحة فسيفسائية تجمع بين النصوص في كافة أحوالها، المكتوب منها، والمسموع، والمرئي، في حالاته الثابتة والمتحركة. وتتسم هذه اللوحة الفسيفسائية الإلكترونية بقدرتها على إقامة علاقات التداخل والتشابك بين النصوص المختلفة المتضَمَنة فيها، على ما تنطوي عليه من تنوع وتعدد، بالإضافة إلى المرونة في الانتقال بين المواد النصية وغير النصية.

4- الحوارية..

صكّ (باختين) مفهوم (الحوارية) من خلال نظرته إلى العمل الأدبي على أنه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات، من أولها إلى آخرها، من وجهة نظره، حوارية، إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بالقوة. ويشير هذا المفهوم عنده إلى أن التفكير الإنساني لا يغدو صحيحًا، ولا يتحول إلى فكرة، إلا باحتكاك حي مع فكرة أخرى، تتجسد في صوت الآخرين، أي في الوعي الذي يعبر عنه الخطاب؛ فكل لفظة تنتج عن الآخر تدخل في سياق معين، وإلا فإنه يصعب إدراكها والجواب عنها.[1]

وهذا هو المفهوم الأساسي الذي تنبهت عليه (كريستيفا)، وبنت عليه نظريتها المطورة القائمة على فرضية وجود حوار دائم بين النصوص المختلفة.

ويتفق (تودوروف) مع هذا الرأي، ويرى أن كل خطاب يقيم «**حوارًا** مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضًا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها».[2]

---

(1) جيزيل فالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، النقد النصي، (مجموعة من المقالات المترجمة)، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو1997، ص251. وانظر أيضًا: جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، سوريا، ط1، 1982، ص126. وغيرهما.

(2) تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-عمان، ط2، 1996، ص16.

ولم يختلف موقف (رولان بارت) عمن تقدمه حول هذه الفكرة، فقال إن النص «مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض».[1]

ومن نافل القول إن هذا الطرح له وجود واضح في (الأدب التفاعلي) الذي تبدو نصوصه وكأنها تقيم حوارًا مع غيرها من النصوص، ويبدو المبدع فيها متحاورًا برحابة صدر مع المتلقين الذين يقرؤون نصه أو يشاهدونه (في حالة العرض المسرحي التفاعلي).

ويبدو (الأدب التفاعلي) في حاجة شديدة إلى التمسك بهذه الفكرة، وتثبيتها، وجعلها مرتبطة بنصوصه ارتباطًا أقوى من مجرد الاستسلام إلى وجود نسبة من الحوارية في النصوص عامة سواء كانت ورقية تقليدية أو إلكترونية تفاعلية، لأن خاصية (الحوارية) هي التي تبثّ الحياة والروح في النصوص.

وقد تظهر هذه الخاصية في النصوص التفاعلية بغير طريقة ووجه، فبإمكان المبدع التفاعلي أن يجعل من نصه نصًّا قابلا لأن يُحاوَر من قِبَل جميع المتلقين، بأن يفتح باب الإضافة على نصه، وأن يجعل المتلقي مضيفًا إلى نصه نصًّا ينسجم معه من أي مصدر من المصادر، ومن أي ثقافة من الثقافات، دون أن يخلّ بالنص الأصلي، أو أن يقحم عليه ما هو خارج عنه.

ولعلّ في بعض نماذج (الرواية التفاعلية) ما يشي بوجود مثل هذه الطريقة في (الأدب التفاعلي) بصورة فعلية.[2]

5- تعددية الأصوات..

طرح (باختين) هذا المصطلح، وقد خصّ به فن الرواية، وذكر أن الرواية متعددة الأصوات هي الرواية التي لا تتضمن «أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف، أو تذعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل

---

(1) رولان بارت، نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص24.

(2) انظر ما كُتب عن رواية (شروق شمس 69) لروبرت أرلانو، في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهي ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب، بل ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه»[1].

وبإمكان (الرواية التفاعلية) أن تمثّل تطبيقًا عمليًا لهذه الفكرة، ولكن بشكل جديد كليًا ومختلف عما كان (ديستويفسكي) مثلا قد قدمه؛ ففي روايات (ديستويفسكي) كان الروائي نفسه هو من ينشئ الشخصيات، وهو من يرسم خصائص كل شخصية منها، ويحدد طبيعتها، ويقرر الدور الذي يُفترَض أن تقوم به خلال الرواية، ثم يجعل كل واحدة منها تنفذ ما كان قد رسمه لها منذ البداية دون تدخل منه أثناء الكتابة، سوى عملية الكتابة نفسها، بحيادية، وبمنأى عن فرض أي آراء شخصية، أو اعتقادات خاصة، أو أي شيء آخر ينبع من ذات الروائي نفسه.

أما في (الرواية التفاعلية) فالأمر مختلف اختلافًا كليًا؛ فالروائي بإمكانه ألا يرسم الشخصيات، وأن يكتفي بطرح فكرة الرواية فقط أمام عدد لا يُحصى من المتلقين، ويطلب منهم أن يضع كل واحد منهم شخصية من عنده، تستطيع المساهمة في دفع دفّة أحداث هذه الفكرة الروائية، وأن يتكفّل بمتابعة سير هذه الشخصية على مدى الرواية حتى تصل إلى نهايتها.

ومن التجارب الموجودة على شبكة الإنترنت تجربة (أمازون. كوم- amazon.com)، ولكنها تختلف قليلا عن الفكرة السابقة في أن هذه المكتبة (أمازون. كوم) طلبت من أحد الروائيين (جون أبديك- John Updike) كتابة الفقرة الأولى من رواية بوليسية، ثم يُطلَب من بعض المتنافسين إضافة فقراتهم إلى النص، ويتم اختيار عدد من الفائزين يوميًا من قِبَل لجنة محددة، لتكافئهم مكافأة مادية وأخرى معنوية.

والفرق بين أسلوب هذه الرواية والأسلوب الذي تقدم ذكره هو أن المشاركين في رواية (أبديك) سيكتب كل منهم فقرة إضافية على ما يُكتب يوميًا من هذا النص الذي بدأ بكتابة فقرته الأولى (جون أبديك)، وتُختار إحدى هذه الفقرات لتُضمّ إلى النص السابق للرواية. أما في الأسلوب الذي تقدم ذكره سيتحتم على

---

(1) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص39.

المشاركين اختيار الشخصية وتقمصها والكتابة عنها منذ بداية الرواية حتى نهايتها، ولكن وجود هذه الفكرة، فكرة الكتابة الجماعية الأدبية، بشكل من الأشكال كافٍ للتنبؤ بإمكانية وجود هذا النوع من الكتابة الروائية فعليًا في الأدب الغربي، أو احتمالية وجودها مستقبلا إن لم تكن موجودة فعلا حتى الآن.

ومن الممكن للشعر أن يتسم بهذه الخاصية، ويحتاج هذا إلى شجاعة الشاعر التفاعلي، وإقدامه على الطلب من المتلقين المختلفين المساهمة معه في بناء نصه الشعري، بحيث يتبنى كل واحد منهم فكرة معينة، أو صوتًا ما، ويتدخل في النص في الوقت الذي يشعر أنه يريد أن يقول شيئًا. وربما يمكننا التبؤ بظهور (الشعر الملحمي التفاعلي) في ضوء المعطيات المتاحة والمتوافرة حتى الآن.

وستظهر فكرة تعددية الأصوات بشكل حقيقي في نمط شعري كهذا، وسيدخل مصطلح (تعددية الأصوات) فضاء الشعر للمرة الأولى في حالة تحقق هذه التجربة التي تحتاج إلى وجود شعراء حقيقيين، وليس متشاعرين للقيام بها، مع حسن فهم المقصود بالمفهوم لتنفيذه بشكل صحيح.

وستبدو مثل هذه الفكرة إن نُفِّذَت غريبة في عالم الشعر، ولكنها قد تأخذ مسارها وتجد لها حيزًا تسكن فيه، إن أثبتت جدارتها واستحقاقها للبقاء، وحازت على إعجاب متذوقي الشعر والمهتمين به.

كما أن هذه الخاصية تجد لها فضاء رحبًا للتطبيق الفعلي في النمط الذي يقدمه (المسرح التفاعلي)، القائم على اختلاف المبدع باختلاف الشخصيات، إذ يكون عدد المبدعين للنص المسرحي التفاعلي مساوٍ لعدد الشخصيات فيه، وهذا مؤشر إلى اختلاف الأصوات المتحدثة في النص نفسه باختلاف المبدعين الذين يختبئون خلف كل شخصية من شخصياته.

ومن الواضح أن (الأدب التفاعلي) يقدّم، بما يمتلكه من خصائص تجمع بين المرونة والتداخل والتنوع، بيئة مناسبة لتطبيق طروحات (جوليا كريستيفا) وغيرها من النقاد المهتمين بالتناص وبالتفاعل القائم بين النصوص، بل يمكن القول إنه يجسّد تلك الآراء والأفكار النظرية، التي قُدِّمت على نحو ما في ستينيات القرن الماضي، في صورة واقعية عملية تطبيقية.

وبصورة عامة، يُلاحظ مما سبق أنه عندما بدأ الحديث عن (الأدب التفاعلي)

يأخذ حيزًا في الدراسات العلمية والأدبية، لوحظ أنه يمثل (واقعيًا) وبعيدًا عن أي تنظير، الشكل الحقيقي الذي تحدثت عنه النظرية الأدبية والنقدية في وقت ما في منتصف القرن الماضي، فهو يقوم على ربط عدد من المواد النصية وغير النصية ببعضها بشكل طبيعي، لأن طبيعة تكوينه تقتضي وجود كل تلك المواد فيه، مع وجود الروابط الإلكترونية التي تسهل عملية التداخل والانتقال بين المواد المتضمنة فيه.

وإذا كان طموح النظرية الأدبية والنقدية لا يتجاوز حدوث تداخل بين نص وآخر، أو بين نص وعدد من النصوص الأخر، فإن خصائص (الأدب التفاعلي) تسمح بأن يتم التداخل بين نص ونص، أو بين نص وصورة، أو صوت، أو غير ذلك، مما يشكل إثراء للنظرية النقدية.

وختامًا، يمكن القول إن التناص قد قدّم، نقديًا، آراء نظرية كانت جديرة بأن تُمَثَّلَ على أرض الواقع، حتى لو كان في العالم الافتراضي، وبنصوص تملك القدرة على تمثيل تلك الآراء والأفكار النقدية بمستوى يليق بها، وهذا ما يبدو أن (الأدب التفاعلي) قد قام بتقديمه؛ إذ إنه يبدو تطبيقًا لما تقدم من تنظير نقدي، وإن جاء التطبيق على شكل مختلف عما كان المنظرون يفكرون فيه، ولكنه اختلاف إيجابي، فيه ارتقاء بالنصوص نحو الأفضل.

الخاتمة

حاول هذا الكتاب إلقاء الضوء على (الأدب التفاعلي)، الذي نتج عن التزاوج الحادث بين الأدب والتكنولوجيا في الفضاء الافتراضي.

وقد ركّز على عدد من الأجناس الأدبية التي قام المبدع (الغربي) بتقديمها للمتلقي في حلة جديدة، تمنح المتلقي دورًا أساسيًا في بناء النص، في ضوء غياب النصوص العربية، باستثناء النموذج العربي الوحيد، رواية (ظلال الواحد)، التي صدرت عام (2001)، ولا تزال وحيدة منذ ذلك الحين.

ولعلّ أهم ما توصّل إليه هذا الكتاب هو الكشف عن دور اتحاد الأدب بالتكنولوجيا في دعم العملية الإبداعية، والارتقاء بها، وإكسابها بعدًا جديدًا لم يكن مقبولا من قبل، هو إمكانية (تعدد المبدع)، وهي خاصية لم تكن متاحة في الطور الورقي للنصوص الإلكترونية، وإن تمّت فإنها تتم بصعوبة وفي نطاق ضيق. أما الآن فيمكن أن تتحقق بسهولة ويسر بما تتيحه شبكة الإنترنت من إمكانية التواصل الآني بين مستخدميها في قارات العالم المختلفة، دون صعوبة تُذكر، وهذا ما سوّغ انتشار مصطلح (الكتابة الجماعية)، الذي بدأ يشقّ طريقه في فضاء النقد الأدبي بعد ظهور (الأدب التفاعلي)؛ إذ تحرر المبدع من النظرة التقليدية السابقة، التي ترى العملية الإبداعية معاناة شخصية، ولحظة احتراق خاصة بالمبدع، يجب أن ينزوي خلالها في ركن قصيّ حتى يفرغ منها، فأصبح الإبداع في ضوء (الأدب التفاعلي) فعلا جماعيًا، يمكن أن يقدمه اتحاد عدد من المبدعين واتفاقهم على كتابة نص أدبي ما (مسرحية مثلا)، كما يمكن أن يقدمه اتحاد مبدع مع عدد من المتلقين بشكل أو بآخر لكتابة نص أدبي (رواية مثلا)، مما جعل النصوص الأدبية تبدو أكثر حيوية، وأكثر (تفاعلية)، وأصبح المبدع متعددًا بمحض

إرادته، ومعترفًا بقدرة المتلقي، أو مجموعة المتلقين، على مشاركته في كتابة نصّه.

ومن جهة أخرى، أكد الكتاب قدرة الأدب العربي على مجاراة الأدب العالمي، معترفًا بتقصيره في ذلك حتى هذه اللحظة، ومشيدًا بالجهود التي يبذلها الروائي العربي، الذي قدم النص الروائي التفاعلي العربي الأول، لتقديم النص الثاني للمتلقي العربي في أسرع وقت، ولكن مثل هذا الميدان يحتاج إلى عدد من المبدعين الذين يؤمنون بهذا النمط من الكتابة الأدبية، وبدور التكنولوجيا في إثراء العملية الإبداعية، حتى يقدم كل منهم إبداعه في حلة تتناسب والعصر الذي نعيشه، إذ لا يكفي أن نقدم للعالم مبدعًا واحدًا في جنس أدبي واحد، في مقابل ما تقدمه دول العالم المختلفة من مبدعين كثر في مختلف الأجناس الأدبية.

كما حاول الكتاب استثمار نمط من الكتابة الشعرية، هو ما اصطُلح على تسميته بـ(الشعر الهندسي)، المعروف في الأدب العربي، داعيًا إلى إخراجه من دائرة المرفوض إلى دائرة المقبول، إذ يملك إلى حد ما من المقوّمات ما يؤهله لأن يكون نواة أولية لشعر عربي تفاعلي، يتسم بالأصالة والإبداع في آن.

قائمة المراجع

أولا: الكتب العربية..

1. أحمد فضل شبلول، أدباء الإنترنت.. أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 1999.
2. أحمد محمد صالح، ثقافة مجتمع الشبكة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004.
3. إدريس بلميح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.
4. أشرف صلاح الدين، الإنترنت عالم متغير، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003.
5. الأصفهاني، الأغاني، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1997.
6. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001.
7. ابن منظور، لسان العرب، مؤسسة التاريخ العربي، مكتب تحقيق التراث، بيروت، ط3، 1993.
8. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2003.
9. بهاء شاهين، الإنترنت والمعلوماتية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999.
10. تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-عمان، ط2، 1996.

11. جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، سوريا، ط1، 1982.

12. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.

13. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

14. جيزيل فالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، النقد النصي، (مجموعة من المقالات المترجمة)، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو1997.

15. جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، 1999.

16. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق- الدوحة، ط1، 1996.

17. حسام الخطيب، ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001.

18. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

19. رجا عيد، ما وراء النص، علامات في النقد، ج30، مج8، ديسمبر 1998.

20. رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1/ 2، يوليو-سبتمبر/ أكتوبر-ديسمبر، 1994.

21. ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

22. رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1990.

23. رولان بارت، درس السيميولوجيا، من مقالة (موت المؤلف)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986.

24. رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع27، 1988.

25. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.

26. رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999.

27. ريتشارد ماران، انطلق مع الهايبر كارد، ترجمة: شركة سراب للمشاريع التقنية، الدار العربية للعلوم، 1989.

28. سامر محمد سعيد في كتابه: الإنترنت: المنافع والمحاذير، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1998.

29. سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط2، 2000.

30. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1996، ج3 (الكتابات النظرية).

31. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2005.

32. السيد يسين، المعلوماتية وحضارة العولمة: رؤية نقدية عربية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001.

33. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة-جدة، ط1، 1991.

34. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

35. عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طذ، 1999.

36. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق-دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1997.

37. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير (مخطوطة)، الجامعة الأردنية، مايو/ 2001.

38. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987.

39. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- عمّان، ط1، 2005.

40. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 1986.

41. المرزباني، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، مصر، 1965.

42. المعجم الوسيط، قام بإخراج هذه الطبعة إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر- دار الدعوة، إستنابول- تركيا، 1989.

43. ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ضمن كتاب: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003.

44. نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة (184)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل 1994.

45. نجوى عبد السلام وحسن سحلول، معضلة القارئ النظرية، المعرفة، دمشق، السنة36، ع402، مارس 1997.

46. هانز روبير جوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: سعيد علوش، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع38، مارس1986.

47. والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة رقم (182)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1994.

48. وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000.

ثانيا: الكتب الأجنبية..

49. ENCARTA World English Dictionary, Bloomsbury Publishing Plc, United States of America, 1999.

50. Epsen Aarseth, Cybertext: Perspective on Ergodic Literature, The Johns Hopkins University Press, 1997.

51. George Landow, Hyper/Text/Theory, The John Hopkins University Press,1994.

52. George P.Landow, Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, The Johns Hopkins University Press, Baltimore + London, 2nd Edition.

53. Jay David Bolter, Writing Space, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah, New Jersey, 2001.

54. Michael Payne, a dictionary of cultural and critical theory, blackwell ، publishers Ltd, Oxford-UK, 2000.

55. Philip Seyer, Understanding Hypertext Concepts and Applications, Windcrest Books, USA, 1st Edition, 1991.

56. Stephen L. Michel, Hypercard: The Complete Reference, Osborne McGraw-Hill, U.S.A, 1989.

57. W. W. Schuhmacher, Cybernetic aspects of language, Mouton & Co. N. V., Publishers, The Hague, Belgium, 1972.

ثالثا: المواقع الإلكترونية العربية..

58. أحمد فضل شبلول، القرد والغيلم.. من عالم كليلة ودمنة إلى عالم النشر الإلكتروني، موقع (ميدل إيست أون لاين)، على الرابط التالي:
http://195.224.230.11/culture/?id=24107

59. أحمد فضل شبلول، الواقعية الرقمية: على جناح من السيليكون والفرحة، موقع (ميدل إيست أونلاين)، على الرابط التالي:
http://195.224.230.11/culture/?id=22973

60. أمبرتو إيكو، هل ستؤدي شبكة الإنترنت إلى موت الأدب، موقع (جهات الشعر) الإلكتروني، على الرابط التالي:

http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4838

61. أمينة خيري، (كتب أرابيا. كوم) دار نشر إلكترونية عربية بآمال شابة، جريدة (الحياة) اللندنية، 2/ 5/ 2005، النسخة الإلكترونية:
http://www.daralhayat.com/science_tech/05-2005/Item-20050501-994d345e-c0a8-10ed-0005-2a811ccc71eb/story.html

62. جوناثان فيلدز، هل جاء عصر الكتاب الإلكتروني، 25/ 8/ 2003، على الرابط التالي:
http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/sci_tech/newsid_3179000/2179579.stm

63. شركة النبأ المعلوماتية، الورق الرقمي يطرح فكرة إلغاء الورق العادي، الأحد: 31/ 8/ 2003، موقع إلكتروني، على الرابط التالي:
http://www.annabaa.org/nbanews/26/046.htm

64. صبحي حديدي، أربعة أنماط من الشعر الأدبي (مترجم)، على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=4713

65. عبد الرحمن بن حسن المحسني، الشعر البصري وأزمة التلقي، على الرابط التالي:
http://www.al-jazirah.com/as/culture/19042004/fadaat21/htm

66. عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، موقع (نسابا)، على الرابط التالي:
www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm

67. فاطمة البريكي، الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية ، موقع (ميدل إيست أون لاين)، على الرابط التالي:
http://www.middle-east-online.com/?id=31231

68. فاطمة البريكي، المسرح التفاعلي، موقع (اتحاد كتاب الإنترنت العرب)، على الرابط التالي:
http://www.arab-ewriters.com/?action=library&&type=ON1&&title=1

69. كتب بدون حبر ولا ورق: آفاق النشر الإلكتروني، موقع (أدرار):
http://membres.lycos.fr/adrare/XYIZNWSK/ebook.htm

70. محمد أسليم، المشهد الثقافي العربي في الإنترنت (قراءة أولية)، انظر الرابط:
http://www.addoubaba.com/aslim.htm

71. محمد أسليم، على الرابط التالي: http://aslimnet.free.fr

72. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، كتاب إلكتروني، الفصل الأول: عن رواية الواقعية الرقمية، موقع (ميدل إيست أونلاين)، متوفر على الرابط التالي:
http://www.middle-east-online.com/?id=22055=22055&format=0

73. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، كتاب إلكتروني، الفصل الثالث: اللغة في رواية الواقعية الرقمية، متوفر على الرابط التالي:
http://www.middle-east-online.com/?id=22332=22332&format=0

74. مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، إبريل 2004، على الرابط التالي:
http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicId=8&id=333

75. موقع (روايات نت)، على الرابط التالي: www.rewayatnet.net

76. موقع (روايات مصرية للجيب) على الرابط: www.rewayat.com

77. موقع (جهات الشعر)، على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&id=%091460

78. موقع (المكتبة السورية)، على الرابط التالي: www.syrianlibrary.com

79. موقع (هلا يا عرب)، على الرابط التالي:
www.halayaarab.com/a/shopping/eletronics/ebook.htm

80. هند الخليفة، المرأة والأمية الحاسوبية.. كيف السبيل إلى محوها، بتاريخ 15/ 8/ 2004، على الرابط التالي:
http://www.ehcconline.org/information_center/wmview.php?ArtID=358

81. موقع هيئة الإذاعة البريطانية (BBC)، على الرابط التالي:
http://www.bbc.co.uk/webwise/askbruce/articles/mobiles/ebook_1.shtml

82. موقع (الوراق)، على الرابط التالي: www.alwaraq.com

83. الورق الإلكتروني يفتح صفحة أخرى، موقع (BBC)، على الرابط التالي:
http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid_1294000/1294352.stm

84. وليد الشوبكي، سوني تطرح الكتاب الإلكتروني قريبًا، موقع (الجزيرة نت)، الجمعة 26/ 3/ 2004، على الرابط التالي:
http://www.aljazeera.net/news/archive/archive?ArchiveId=73716

رابعا: المواقع الإلكترونية الأجنبية..

85. Gerhard van der Linde, Texts without boundaries, Oktober 2000, Electronic Site:
http://www.ins.at/trans/9Nr/linde9/htm

86. موقع (إنكارتا):
www.encarta.msn.com/dictionary_1861619620/hypertext.html

87. http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Ergodic_literature

88. David Wolf, Cybertext: Perspective on Ergodic Literature, 16/8/2003,
http://hypertext.rmit.edu.au/˜dpwolf/blog/2003/08/cybertext-perspectives-on-ergodic-literature/

89. http://www.kitp.ucsb.edu/

90. Raine Koskimaa, Digital Literatur: From Text to Hypertext and Beyond, Electronic Book:
http://www.cc.jyu.fi/˜koskimaa/thesis/chapter1.htm

91. Ursula K. Heise, Hypertext and the Limits of Interactivity,
http://www.columbia.edu/cu/21stC/heise.html

92. موقع (mit communications forum)، على الرابط:
http://web.mit.edu/comm-forum/arata.html

93. Marie-Laure Ryan- Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory. Website:
http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi.readings/ryan.html

94. http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Digital_Poetry

95. Digital poetry: Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading:
http://www.uiowa.edu/˜iwp/newmedia/abstracts/memmott.html

96. Patricia Donvan, EPC celebrates poetry on the Web, University of Buffalo Reporter, vol.31, No.25, March 30, 2000:
http://www.buffalo.edu/reporter/vol31n25/n4.html

97. http://trace.ntu.ac.uk/print_article/index.cfm?article=22

98. http://douweosinga.com/projects/visualpoetry

99. http://www.gardendigest.com/concrete/

100. Brian David Philips, Interactive Drama, August 1, 1996, Vol. 1, No.2
http://www.rpg.net/larp/papers/intdrama.html

100. Charles Balis, Backstage Collaborative Writing:
http://www.thetherapist.com/Explanation.html

102. Charles Deemer, The New Hyperdrama: How hypertext scripts are changing the parameters of dramatic storytelling:
http://www.geocities.com/cdeemer/New-hype.htm?200515

103. Charles Deemer, Hyperdrama and Virtual Development: Notes on Creating New Hyperdrama in Cyberspace, September 1, 1996, Vol. 1, No. 3 :
http://www.uv.es/~fores/programa/deemer_hyperdrama.html

104. Charles Deemer, What Is Hypertext?, 1994,
http://www.ibiblio.org/cdeemer/hypertxt.htm

105. Charles Deemer, Watch Out, Mama, Hyperdrama's Gonna Mess With Your Pittock Mansion,
http://www.ibiblio.org/cdeemer/watchout.htm

106. Charles Deemer, How Do I Number The Pages?
http://www.ibiblio.org/cdeemer/howdoi.htm

107. Elin Johanne Sjursen, A Comparative Analysis of Interfaces in Digital Poetry, P.8 كتاب إلكتروني، على الرابط التالي :
A Comparative analysis of Interfaces in Digital Poetry. Elin ...

108. http://archive.salon.com/media/1997/12/12media.html

109. http://www.cyberartsweb.org/cpace/cuihang/rwtext.htm

110. www.spinelessbooks.com/what/collaboration.html

111. http://encyclopedia.worldvillage.com/s/b/Collaborative_writing

خامسًا: الجرائد الورقية والإلكترونية..

112. جميلة إسماعيل، الكتاب الإلكتروني، جريدة (الخليج) الإماراتية، الشارقة، عمود (عنكبوتيات)، بتاريخ: 25/ 1/ 2005م. (النسخة الورقية)

113. حسن مدن، الإنترنتيون العرب2، جريدة (الخليج) الإماراتية، الشارقة، الإثنين، 23/ 5/ 2005. انظر المقال على الرابط التالي:
http://www.alkhaleej.ae/articles/show_article.cfm?val=167849

114. حسن مدن، الإنترنتيون العرب، جريدة (الخليج) الإماراتية، الشارقة، الأحد، 22/ 5/ 2005. انظر المقال على الرابط التالي:
http://www.alkhaleej.ae/articles/show_article.cfm?val=167591

115. خليل الموسى، قصيدة الومضة في يمامة الكلام، جريدة (الأسبوع الأدبي)، ع (956)، تاريخ 7/ 5/ 2005. على الرابط التالي:
http://www.awu-daam.org.alesbouh%202005.956-022.htm

116. سميرة الخروصي، هل انتهى زمن القصيدة الطويلة؟ جريدة (الوطن)، عمان، تاريخ 5/ 5/ 2004، على الرابط التالي:
http://www.alwatan.com/graphics/2004/05may/daily html/culture.html

117. فاطمة البريكي، أول رواية تفاعلية في الوطن العربي، دراسة منشورة في جريدة (الغد) الأردنية، بتاريخ 3/ 6/ 2005. ويمكن الاطّلاع عليها في موقع الجريدة على الرابط التالي: http://www.alghad.jo/index.php?news=26062

سادسًا: النصوص الأدبية:

118. رواية (No Dead Trees)، على الرابط التالي:
http://www.nodeadtrees.com/NDT/novel_main.html

119. رواية (ظلال الواحد)، على الرابط: www.sanajlehshadows.8k.com

120. رواية (Afternoon, a story)، يمكن شراؤها من موقع (eastgate)، على الرابط التالي: http://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html

121. رواية (شروق شمس 69)، متوفرة مجانا على الرابط التالي:
http://www.sunshine69.com/69_Start.html

122. قصيدة (Candles for a Street Corner) على الرابط التالي:
http://www.bornmagazine.org/projects/candles/video.htm

123. موقع (كاندل)، على الرابط التالي: www.kendall.com

124. قصيدة (In the Garden of Recounting)، على الرابط التالي:
http://www.drunkenboat.com/db6/kendall/kendall.html

125. قصيدة (Intergrams). Rosenberg, J. (1993) Intergrams, The Eastgate Quarterly, Volume 1 (1).

126. قصيدة (Afterbody)، على الرابط التالي:
http://www.bornmagazine.org/projects/afterbody/noFlash.html

سابعا: البرامج الإلكترونية..

127. برنامج (Newnovalist)، يمكن الحصول عليه من على الرابط التالي:
http://www.newnovelist.com/?source=writersgoogle

128. برنامج كتابة الشعر التفاعلي (Poetry_to_my_ear)، يمكن شراؤه من على الرابط التالي:
www.mhhe.com/socscience/english/poetry_to_my_ear

129. Poetry to My Ear: Program/ Exciting Interactive CD-ROM for the Study of the Art and Craft of Poetry.

برنامج (Storyspace)، يمكن الحصول عليه من الرابط التالي:
http://www.eastgate.com/storyspace/StoryspaceOV.html

فهرس

تقديم 7

تمهيد 13

الفصل الأول: من الورقية إلى الإلكترونية 17

- المبحث الأول: النص، من الورقية إلى الإلكترونية 17

- دورة حياة النص الأدبي 17

- أنواع النصوص الإلكترونية 20

* النص المتفرع: تعريف وتأريخ 21

* النص الشبكي: تعريف وتأريخ 29

- المبحث الثاني: مظاهر تجلي الأدب إلكترونيًا 31

- المنتديات الأدبية الإلكترونية 31

- الصالونات الأدبية الإلكترونية الحوارية 33

- المواقع الأدبية الإلكترونية 37

- المجلات الأدبية الإلكترونية

(والصفحات الأدبية والثقافية في الجرائد الإلكترونية) 39

- الكتاب الإلكتروني 40

* أولا: الكتاب الإلكتروني. آلة القراءة 40

* ثانيًا: الكتاب الإلكتروني. المحتوى الرقمي 43

* مزايا (الكتاب الإلكتروني) بجزأيه (Hardware)، و(Software) 44
- الأدب التفاعلي 49
* شروط (الأدب التفاعلي) 50
* الصفات المميزة لـ(لأدب التفاعلي) 50
- المبحث الثالث: مصطلح (التفاعلية)، وقفة وتأصيل 54
- تعليق ختامي 70

الفصل الثاني: مدخل إلى الأدب التفاعلي 73
- المبحث الأول: القصيدة التفاعلية 74
* تعريف القصيدة التفاعلية 77
* ظهور القصيدة التفاعلية في الأدب الغربي 79
* نماذج من القصائد التفاعلية 81
* مميزات الشعر التفاعلي 86
* قصيدة الومضة 87
* الشعر التفاعلي والشعر البصري 89
* هل يصلح (الشعر الهندسي) الذي عرفه الأدب العربي ليكون نواة للشعر التفاعلي العربي؟ 91
- المبحث الثاني: المسرحية التفاعلية 97
* تعريف المسرحية التفاعلية 98
* ظهور المسرحية التفاعلية في الأدب الغربي 101
* نماذج من المسرح التفاعلي: 105
1. مسرحية (Chateau de Mort) التفاعلية 105
2. مسرحية (النورس البحري- لتشيكوف) 107
* مقارنة بين المسرح التقليدي والمسرح التفاعلي 110

- المبحث الثالث: الرواية التفاعلية 111
* تعريف الرواية التفاعلية 112
* ظهور الرواية التفاعلية في الأدب الغربي 114
* نماذج من الرواية التفاعلية 116
* واقع الرواية التفاعلية عربيًا 118
* سمات الإنسان الافتراضي 124
* الفرق بين الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية 125
* السمات المميزة للرواية التفاعلية 127
* الآمال والطموحات 128
- المبحث الرابع: الأدب التفاعلي بين القبول والرفض 129
* أولا: موقف القبول 129
* ثانيًا: موقف الرفض 130

*** الفصل الثالث: الأدب التفاعلي والنظرية النقدية 135**
- المبحث الأول: عناصر العملية الإبداعية: صيغة جديدة في ضوء الأدب التفاعلي 135
- من المبدع الورقي إلى المبدع الإلكتروني 136
- من المتلقي الورقي إلى المتلقي الإلكتروني 139
- من النص الورقي إلى النص الإلكتروني 141
- المبحث الثاني: العلاقة بين الأدب التفاعلي والنظرية النقدية 144
أ. العلاقة بين الأدب التفاعلي ومقولات نظرية التلقي 145
- مواطن الالتقاء بين الأدب التفاعلي ومقولات نظرية التلقي 145
1. التفاعل بين النص والمتلقي، ودور المتلقي في إنتاج النص 147
2. الفراغات عند (إيزر) 152
3. تعدد التأويلات، والنهايات غير الموحدة 158

4. النص المقروء والنص المكتوب 162
5. موت المؤلف 165
6. القارئ الضمني 168
7. الكتابة الجماعية (تعدد المبدع) 169
- عناصر العملية الإبداعية الإلكترونية ونظرية التلقي 175
1. المبدع الإلكتروني ونظرية التلقي 175
2. النص الإلكتروني ونظرية التلقي 176
3. المتلقي الإلكتروني ونظرية التلقي 178
ب. العلاقة بين الأدب التفاعلي ونظرية التناص 179
1. وجود نص في آخر 180
2. النص ذو طبيعة إنتاجية 181
3. النص فسيفساء نصوص 182
4. الحوارية 183
5. تعددية الأصوات 184

* **الخاتمة** 189

* **قائمة المراجع** 191